Die Entwicklung der Klaviervariation von Andrea Gabrieli bis zu Johann Sebastian Bach.

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
einer
Hohen Philosophischen Fakultät
der Universität Tübingen

vorgelegt von

Richard Gress
aus Endersbach bei Waiblingen.

R. UNIV
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Die Entwicklung der Klaviervariation von Andrea Gabrieli bis zu Johann Sebastian Bach.

Inaugural - Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
einer
Hohen Philosophischen Fakultät
der Universität Tübingen

vorgelegt von

Richard G r e s s
aus Endersbach bei Waiblingen.

Druck von Omnitypie Ges. Nachf. L. Zechnall Stuttgart
1929

Tag der mündlichen Prüfung : 26. Februar 1927.

Referent : Herr Professor Dr. Karl Hasse.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548004_0030

Vorwort.

Die vorliegende Arbeit ist aus dem Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen hervorgegangen und geht auf die Anregung des Herrn Prof. Dr. Karl Hasse zurück. Sie war ursprünglich umfassender gehalten und lautete:

> Die Entwicklung der musikalischen Variation, unter besonderer Berücksichtigung der Klaviervariation von ihren ersten Anfängen bis zu J.S. Bach.

Auessere und innere Umstände sprachen jedoch dafür, den vorangehenden allgemeinen Teil wegzulassen, um ihn unter Umständen später einmal gesondert zu veröffentlichen. Vor allen Dingen ist Bedacht darauf genommen, dass die Arbeit in der vorliegenden Form ein in sich abgeschlossenes Ganze darstellt.- Es ist mir mehr als nur die Erfüllung einer Pflicht, wenn ich an dieser Stelle Herrn Professor Dr. Hasse für alle Anteilnahme, die er meiner Arbeit entgegenbrachte, herzlich danke.

Gliederung.

Einleitung: Kurze Betrachtung der Eigenformen für Orgel und Klavier des 16. Jahrhunderts in ihrem Verhältnis zur Variation.

A) Die Anfänge der selbständigen Klaviervariation:

I) Andrea Gabrielis capriccio sopra il Pass'e-mezzo in cinque modi variati.

II) Antonio Cabezons diferenzias.

B) Die Klaviervariation in der englischen Virginalmusik.

Einleitung: Virginal und Virginalmusik im allgemeinen; das Quellenmaterial.

I) Die Virginalvariation im besonderen:

1) Ihre Vorherrschaft in der Virginalmusik und ihre einzelnen Vertreter.

2) Versuch einer Ergründung ihrer Erscheinung.

II) System der Variationserscheinungen in der Virginalmusik.

Einleitung: Über die Möglichkeit eines solchen Systems.

1) Das variative Element (die unechte Variation):

a) im kolorierten Madrigal,

b) im figurierten Choral,

c) in der Vermischung von Koloratur und figuriertem cantus firmus.

2) Die eigentliche (echte) Variation:

a) die melodische Variation,

b) die harmonische Variation,

c) die melodisch-harmonische (gemischte) Variation:

a') über das weltliche Lied,

b') über den Tanz.

d)die polyphone Variation(im Sinne der Versetzung der Melodie in die einzelnen Stimmen.)

3)Zusammenfassung.

C)Die Variation in England in ihrem ferneren Verlauf im 17.und im Anfang des 18.Jahrhunderts.

D)Die Klaviervariation auf dem europäischen Festland vom Ausgang des 16.Jahrhunderts bis J.S.Bach einschließlich.

I) Die Lied- und Tanzvariation:

1) bei J.P.Sweelinck,

2) bei S.Scheidt

3) bei den übrigen Schülern Sweelincks.

II) Die Variation bei Girol.Frescobaldi:

1) Uneigentliche Variation:

a)als variatives Element in seinem kolorierten Madrigal,

b)als dasselbe in der thematischen Variante seines Variationsricercars,

c)in der Form seiner Basso ostinato Kompostionen.

2) Eigentliche Variation:

a)in seinen grossen Variationszyklen,

b)in seinen kleineren Stücken.

3)Zusammenfassung.

III)Die Variation in der französischen Klaviersuite:

1) bei Francois Couperin,

2) bei J.Ph. Rameau.

IV) Das variative Element

1)im Sinne übereinstimmender Anfänge von Allemande und Courante in den Klaviersuiten bei Froberger, Fischer,Kuhnau,Händel und J.S.Bach,

2)in J.S.Bachs Kunst der Fuge.

V) Der fernere Verlauf der eigentlichen Klaviervariation in ihren Einzelerscheinungen:

1) Als Double bei:

J.J. Froberger,
A.Poglietti,
Joh.Pachelbel,
Joh.Krieger,
J.Kuhnau,
J.K.F.Fischer,
J.S.Bach.

2) Als Variationsricercar bei:

A.Poglietti,
J.K.Kerll,
J.Buttstett.

3) Als Basso ostinato Komposition bei:

A.Poglietti,
F.T.Richter,
J.K.Kerll,
Georg Muffat,
Joh.Pachelbel,
J.Ph.und J.Krieger,
J.K.F.Fischer,
Gottlieb Muffat,
J.Kuhnau,
G.Fr.Händel,
J.S.Bach.

4) Als Verquickung von Tanzsuite und Variation bei:

J.J.Froberger,
W.Ebner,

J.A. Reincken,

D.Buxtehude,

J.S.Bach.

5)Als Arien,=Lied=und Tanzvariation bei:

B.Pasquini,

D.Zipoli,

Georg Muffat,

Joh.Pachelbel und seinen Nachfolgern,

J.K.F. Fischer,

Joh.Speth,

Fr.X. Murschhauser,

J.H.Buttstett,

J.Christoph Bach,

Johann Schmid,

G.Fr.Händel,

J.S.Bach.

6)J.S.Bachs Goldbergvariationen.

VI)Rückblick und Ausblick.

Die ersten bekannten Instrumentalkompositionen sind nachweisbar(1)Übertragungen und Bearbeitungen ursprünglicher Gesangsmelodien auf die Orgel,und diese Gesangsmelodien sind zunächst grundlegend für die Bildung der Form,die in der Übernahme und in der Bearbeitung eines "präexistenten"cantus ihr Genüge findet.Diese primitive Formgestaltung bleibt in der Folge in den Kompositionen der deutschen Koloristen ziemlich lange bestehen.(2)Unter dem Gesichtspunkt der Entwicklung zur Variationsform war das variative Element in doppelter Hinsicht bedeutsam:der präexistente cantus konnte neben der "titre"Weise der niederländischen Messe als Vorstufe zum Thema angesehen werden,und in Koloratur und Diminution konnten wesensbildende Momente zur späteren Ornamental=und Figurationsvariation erblickt werden.Noch war aber in all diesen Kompositionen nicht die Stellung zum Thema zu erblicken,welche die Variation erst zur Formbildung veranlasst;die Weiterentwicklung konnte aber nur in der Stellung zum Thema liegen,und es kam ganz darauf an,welchen Verlauf dieselbe im einzelnen nehmen würde. Der tatsächliche Verlauf konnte zunächst von der Orgel aus nicht zur Variation führen,vor allen Dingen aus nicht zum Variationszyklus.Es haben sich wohl in Italien im Laufe des späten 15.und 16. Jahrhunderts im selben Maße,wie sich die Instrumentalmusik verselbständigt,also von der Vokalmusik loslöst,neue Formen als instrumentale Eigenformen für die Orgel herausgebildet,aber ihre Stellung zum Thema ist als eine der Variation direkt entgegengesetzte anzusehen.Die Präambel,von Anfang an auch den deutschen Organisten bekannt,war zweifelsohne zunächst

1)S. A.Schering:Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance.
2)Das in diesen Kompositionen enthaltene variative Element habe ich an anderer Stelle nachgewiesen.

überhaupt nicht an eine feste Form gebunden.Ihr Wesen fand in einer fliessenden,durch nichts gehemmten Improvisation Genüge.Von einem Thema konnte bei ihr nicht gesprochen werden.Fest umrissene,für die Zukunft maßgebende Formen treten uns gedruckt zum erstenmal bei Adrian Willaert(etwa 1490-1562)entgegen.Es finden sich bei ihm schon Fantasien und Ricercars,zwei Formen,die in der Folgezeit noch mancherlei Entwicklungen durchmachen,die aber von starkem Einfluss für alle ferneren Zeiten gewesen sind.Während das Ricercar mit offenbarem Recht auf vokalen Ursprung zurückgeführt wird, ist die Fantasie entgegengesetzter Weise aus den Eigenschaften des Instrumentes-hier der Orgel-heraus zu erklären.Ein variatives Element ist in beiden Formen nicht festzustellen.Andrea Gabrieli(etwa 1510-1586)bringt ausser den schon erwähnten Formen der Fantasie und des Ricercars noch neue hinzu: das Capriccio,die Canzone und die Toccata(Intonation).Letztere,eine Fortsetzung und Weiterentwicklung der längst geübten Präambel,ist vom variativen Element in keiner Weise berührt,und Capriccio und Canzone beruhen gleich dem Ricercar im wesentlichen auf dem Prinzip der Imitation,können also von vornherein der Variation keine Betätigung gewähren.Alle diese Formen haben der Orgel und dem Klavier gemeinsam angehört,und zwar sind sie ursprünglich für Orgel gedacht und können ebensogut vom Klavier ausgeführt werden.(Das Pedal spielt noch keine Rolle).Weil die Orgel aber eine Darstellung und Verwertung von Tanzmelodien nicht zuliess,so hat sie zur Bildung der Suite auch nicht beigetragen,und das Klavier musste,da ihm im Gegensatz zur Orgel die Darstellung und Verwertung des Tanzes möglich war,auf die Laute schauen,sofern es nicht von vornherein auf den Tanz verzichten wollte.In der Tat geht die selbständige,typische Klaviertechnik auf die Laute zurück,denn das Klavier konnte manche technischen Eigentümlichkeiten derselben ohne weiteres übernehmen.Wollte also ein Komponist dieser Zeit ein der Orgel nicht zugängliches,ausgesprochenes Klavierstück schreiben,so begab er sich zweckmäßigerweie auf das Gebiet des Tanzes.Zu Andra Gabrielis Zeiten war schon das"Urpaar" in der Lautenliteratur ein-

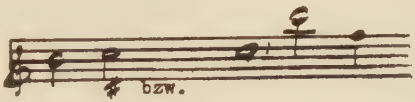
gebürgert,ebenso waren die ersten Orchestertänze erschienen.Ein Komponist der damaligen Zeit,und war er gleich Kirchenorganist,konnte an der Tanzmusik keineswegs vorübergehen oder sie als nicht vollwertig ansehend verächtlich beiseite schieben.Lagen doch damals die Verhältnisse ganz anders als in der späteren oder gar in der heutigen Zeit.

Andrea Gabrieli hat auch tatsächlich einen Tanz unter seine Instrumentalwerke aufgenommen;dass er ihn speziell dem Klavier zugedacht hat,ist nicht zu verkennen.Für ihn wird nun diese Tanzmelodie der Anlass,die Kunst der Variation in Anwendung zu bringen:wir besitzen in seinem Pass'e mezzo antico die früheste der zur Zeit erreichbaren italienischen Klaviervariationen.Gabrieli nennt das Stück kurzerhand Capriccio,fühlt sich aber doch verpflichtet,mit dem Zusatze "in cinque modi variati"eine Erklärung darüber abzugeben,dass wir es mit keinem herkömmlichen Capriccio zu tun haben,das nach dem Imitationsprinzip komponiert ist.(3) Man muss sich fragen,was A. Gabrieli zur Veröffentlichung einer solchen noch nie dagewesenen Form veranlasst haben mag.Es kann ein äusserer Anstoss gewesen sein,ein Zufall,wie oft schon ein solcher die grössten Folgen nach sich gezogen hat;es kann auch Erwägung-Spekulation im eigentlichen Sinne des Wortes-gewesen sein.Genau betrachtet hat es aber weder des einen noch des anderen gebraucht.Die Variation als Form lag in der Luft,die Tanzmusik hat sie in ihrem Keim im Urpaar aufgegriffen,die zwei Hauptbedingungen Thema und Veränderung waren hier wenigstens im Prinzip gegeben.Da bedurfte es nur eines Schrittes,um die"Formbereitschaft zu entbinden."Vielleicht haben auch andere Musiker vor und zu Gabrielis Zeiten ein Thema in improvisierender Weise verändert,und vermutlich hat er diese Kunst an seinem Klavichord lange geübt,ehe er daran

(3)Das Stück findet sich im 3. Buch der Kompositionen Gabrielis,das betitelt ist:Il terzo libro de Ricercari di A.G. Insieme uno Motetto,due Madrigaletti,uno capriccio sopra il Pass'e mezzo antico,in cinque modi variati, tabulato per ogni sorte di stromenti da tasti:In Venetia appresso Ang.Gardano 1596.(Exemplare in Bologna und Basel).

ging,dieses Variationscapriccio aufzuschreiben.Gabrieli hebt die 5 einzelnen Teile des Capriccios deutlich von einander ab und bezeichnet sie mit dem Ausdruck "parte."Die prima parte,unter der die ursprüngliche Tanzmelodie, das Thema zu verstehen ist,lautet folgendermaßen:

Auffallend ist,dass die so ruhig verlaufende Oberstimme im vorletzten Takt plötzlich in schnelle Bewegung gerät.Sie wird der Diminution unterworfen.Auch-um dies vorweg zu nehmen-im letzten Takt findet Diminution statt,allerdings in einer Mittelstimme.Diese letztere Diminution ist auf die seit alters her gekannte und geübte Gewohnheit zurückzuführen,die Schlüsse mit irgendwelchen Fioriturен auszuschmücken.Die ursprüngliche Fassung der beiden Stellen wird



gelautet haben.In Takt 9,11 und 15 wird ausserdem je eine Mittelstimme,im 11.Takt der Bass der Diminution unterworfen.Die prima parte stellt demnach nicht mehr die möglichst einfache Fassung der Melodie,bzw.ihrer Harmonisierung dar;wie denn auch Gabrieli von vornherein von 5,nicht von 4 modi variati spricht.Immerhin wird sich nach Abzug der gelegentlichen Diminution aus der prima parte die ursprüngliche Form dieses pass'e mezzo,das Thema,ergeben, das den Vergleich mit den folgenden modi variati zugrunde gelegt werden kann.Das Thema(es soll fernerhin ständig die prima parte mit diesem Ausdruck bezeichnet werden)umfasst 16 Takte.Auch alle folgenden modi variati halten an diesem Umfang von 16 Takten fest.Wie stellt sich nun die Variation in der seconda parte dar?Schon ein oberflächlicher Überblick zeigt,dass darin keine Variation,also Veränderung im eigentlichen Sinne,angewendet wird.Vielmehr hält die seconda parte nur das harmonische Grundschema des Themas in seinen Hauptzügen fest,und auf dieser harmonischen Grundlage erhebt sich eine neue Oberstimme,die mehr als eine Neubildung denn als Veränderung der Thema-Melodie bezeichnet werden muss.Weil jedoch die neue Melodie im allgemeinen auf derselben Grundlage beruht,welche zur Bildung des Themas verwertet wurde,so weist sie mit der ursprünglichen Melodie eine Ähnlichkeit auf,die unschwer zu erkennen ist.Ausserdem liegen Teile der ursprünglichen Melodie vereinzelt in den Mittelstimmen,so dass anstelle

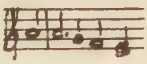
von Veränderung besser von einer Umstellung und Versetzung(bei Karl Blessinger"Umbildung" benannt)gesprochen werden könnte.Mit Zuhilfenahme der Mittelstimmen lässt sich denn auch die ursprüngliche Melodie mit einigen kleinen Abweichungen aus der Variation rekonstruieren.Zur Verdeutlichung folgen Takt 1-6 des Themas und der seconda parte nebeneinander gesetzt.

Im 4..7.,9. und 10.Takt nehmen wieder die Unterstimmen an der Diminution teil,wie folgendes Beispiel zeigt:

Zu dieser Umwertung des harmonischen Verlaufs tritt dann noch die Anwendung der Diminution,wie etwa in Takt 4,wo aus

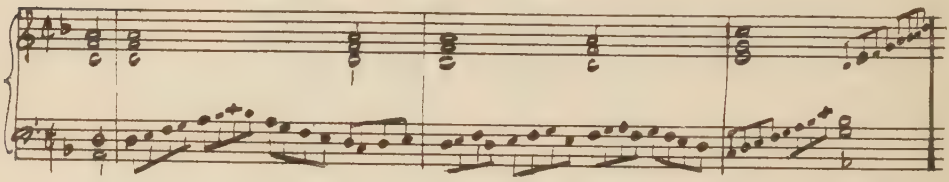
oder in Takt 13,wo sich der Bass

Die Oberstimme der terza parte nimmt ihren Ausgang von der schon abgeänderten Melodie in der seconda parte,und durch Diminution wird aus

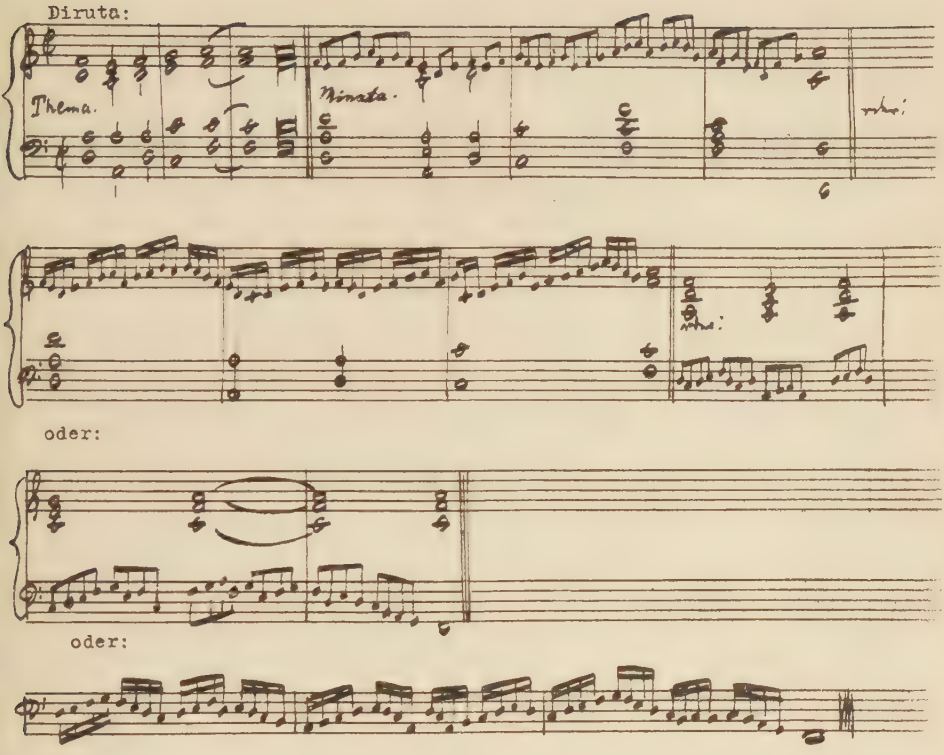


=

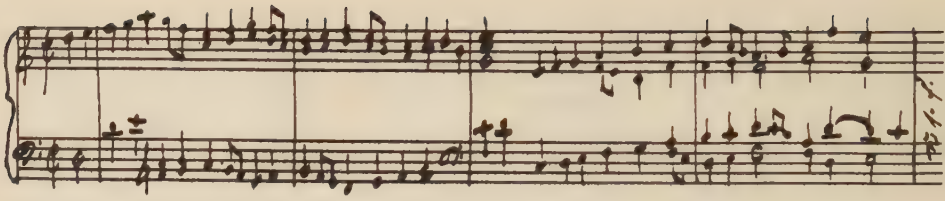
Während die Diminution,deren Anwendung sowohl der Bildung der terza als auch der quarta parte zugrunde liegt,eben in der terza parte noch Unterbrechungen erfährt,(S.Takt 5 und 6)wird sie in der quarta parte durchgehend angewendet.Und zwar wechselt sie ständig zwischen Ober-und Unterstimme ab,und nur einmal,in Takt 11,nimmt der Tenor daran teil.Das harmonische Schema besteht in diesem Teil im wesentlichen nur aus der Tonika,Oberdominante und Tonikaparallele;einmal,in Takt 3,tritt die Subdominante auf,und ebenfalls nur ein einzigesmal weist die Harmonie,die sonst ganz eindeutig in ausgehaltenen Noten dargestellt wird,zwei Durchgänge auf.(Takt 10) Die ersten 3 Takte,die hier folgen,geben im wesentlichen das Bild der ganzen Variation wieder.



Wenngleich die Art des Diminutionsverfahrens ,wie es Gabrieli in diesen Variationen übt,als verhältnismäßig geschmackvoll und nicht übertrieben bezeichnet werden kann,so fehlt ihr doch die motivische Ausgestaltung,ohne welche die Diminution immer äußerlich,um nicht zu sagen mechanisch anmutet.Dass es Cabezon,der Zeitgenosse Gabrielis,vermocht hat,eine musikalisch lebendigere und ansprechendere Diminution zu schreiben,wird späterhin erörtert werden.Gabrielis Diminution entspricht ganz und gar der Art und Weise,die nachher von Girol.Diruta als Minuta bezeichnet wird;ja ein Vergleich des Gabrielischen Variations-Capriccios mit Dirutas lehrhaften Anweisungen lässt solch auffallende Ähnlichkeit erkennen,dass man fast meinen könnte,Diruta sei in der Wahl seiner Beispiele von diesem Stück Gabrielis ausgegangen,wie folgende Beispiele zeigen:



(Oder Gabrieli und Diruta fußten auf derselben Lehre, bezwecks traditioneller Praxis).
Auch die quinta parta, die letzte Variation, beruht im wesentlichen auf dem Prinzip der Minuta. (S. nächstes Beispiel)



An derselben beteiligen sich bis zu Takt 7 alle 4 Stimmen;von Takt 8 ab verteilt sie sich wechselseitig,so dass diese 5. Variation gewissermaßen eine Kombinierung von Nro.3 und 4 darstellt.(4) Zum Abschluss wird als harmonische Grundlage von Takt 10 ab der authentische Schluss in einfachster Form beibehalten,während sie in der 2.und 3. Variation noch einigermaßen ausgeschmückt ist.Es zeigt sich darin,wie auch das Prinzip der Vereinfachung als Mittel zur Veränderung gelten kann,eine Erscheinung,die später noch öfter anzutreffen ist.Takt-und Tonartwechsel ist in diesem Stück noch nicht anzutreffen.Hier anschliessend sei gleich bemerkt,dass A.Gabrielis Variationscapriccio keine Schule in Italien gemacht hat.Wenigstens liegt weder von Claudio Merulo,(1553-1604)noch von Giovanni Gabrieli,(1557-1612)noch von Girolamo Diruta(etwa 1560-1620)ein gedruckter Variationszyklus vor.

Um weitere Klaviervariationen zu finden,müssen wir uns nach Spanien wen-

(4)Auffallend sind die Terzenketten der 5. parta.Wenn mehrere Stimmen gleichzeitig diminuieren,so wird dies auch bei den deutschen Koloristen in Terzen oder Sexten ausgeführt.

den.Dort hat sich ungefähr gleichzeitig mit Italien eine blühende Instrumentalmusik entwickelt,die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Felix Antonio Cabezon (1510-1566)einen der bemerkenswertesten Vertreter gefunden hat.Das Gesamtbild der spanischen Instrumentalmusik weist ungefähr dieselben Züge von Italien auf;vor allen Dingen ist ihre geschmackvolle und musikalische Anwendung der Koloratur und Diminution hervorzuheben.Während jedoch von A.Gabrieli nur ein Variationsstück überliefert ist,tritt uns bei Cabezon eine ganze Sammlung socher Stücke entgegen,deren Bestimmung fürs Klavier außer Zweifel steht.Dieselben Gründe wie A. Gabrieli mögen auch Cabezon zur Schaffung seiner Variationsstücke veranlasst haben.Vorausnehmend sei gleich gesagt,dass Cabezon von der englischen Virginalvariation nicht beeinflusst gewesen sein kann.Denn die früheste Variation des Fitzwilliam Virginal Books ist von 1580 datiert, und auch die Parthenia weist kein früheres Zeugnis auf.Cabezon nennt seine Variationsstücke "diferencias";sie bilden den Abschluss seiner musikalischen Werke (5) und bestehen in folgenden 8 Einzelnummern:

1)Diferencias sobra la Gallarda Milanesa.
2) " " el canto del Caualloro.
3) " " la Pavana Italiana.
4) " " el canto de la dama le Demanda.
5) " " " " " quientome enojo Isabel.
6) Diferencias.

(5) Antonio de Cabezon:Obras de musica para teola,arpa y vihuela... recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabezon suo hijo.Impressas en Madrid en casa de Franc. Sanchez 1578.
Auch im Neudruck zugänglich in :Hispaniae Schola Musica sacra,opera varia(saecul.XV.XVI.XVII.und XVIII.)diligenter excerpta,accurate Revisa, sedulo concinnata a Philippo Pedrell.Vol.VIII.

7) Otras diferencias.

8) Duuiensela (otras diferencias).

Demnach gehen zwei der Themen auf italienischen Ursprung zurück.(Nro.1 und 3).Vielleicht sind sie über den Umweg der Niederlande nach Spanien eingedrungen.Die übrigen Themen gehören zweifellos der spanischen Musik an.Drei davon sind mit besonderen Namen bezeichnet.(Nro.2,4 und 5).Nro. 6 und 7,denen die gleiche Melodie zugrunde liegt,tragen in dem Pedrellschen Neudruck keine Bezeichnung; in dem Wolfenbüttler Exemplar der Ausgabe von 1578 führen sie den Namen "las vacas". Zweifellos stellt auch dieses Thema eine populäre spanische Melodie dar. Aus der Betrachtung der Zyklen geht mit Klarheit hervor, dass Cabezon als der Schöpfer einer grundlegenden, epochemachenden Variationsform angesehen werden muss. Wie er zu derselben im einzelnen kommt, wird sich aus der näheren Betrachtung der vorhandenen Stücke ergeben. Dabei wird es sich auch zeigen, in welcher Beziehung Cabezons diferencias das Variationscapriccio des Andrea Gabrieli übertreffen. In einer Aeusserlichkeit allerdings ist Gabrieli Cabezon voraus: währenddem der italienische Meister seine Variationsabschnitte eigens bezeichnet und damit als solche kenntlich macht, schreibt Cabezon alles an einem Stück. Allerdings wendet er gelegentlich römische Ziffern zur Unterscheidung der einzelnen Teile an; diese Ziffern stehen offenbar in Nro. 2 und 3 nicht an der rechten Stelle und klären die Struktur nicht. Erst von Nro. 4 ab geben sie die Folge der Variationen klar an. Gleich in Nro. 1 überlässt es Cabezon dem Spieler oder Hörer, die Einschnitte selbst aufzufinden. Wohl wird das Ganze durch das Vorhandensein der Fermaten gegliedert; aber die Ferma te ist dabei nicht immer gleichbedeutend mit dem Ende eines alten und mit dem Beginn eines neuen Abschnittes. Die Milaneser Gallarda, welche den diferencias zugrunde liegt, zerfällt in 2 Teile, die durch das Wiederholungszeichen deutlich gekennzeichnet sind. Die Fermate bezeichnet aller-

dings den Abschluss des 2. Teils. Da derselbe aber eine Verlängerung aufweist, so müsste die Fermate folgerichtiger erst im nächsten Takt stehen, denn mit ihm ist der eigentliche Abschluss erreicht, an den anschliessend Variation I beginnt. Halten wir zunächst an der Untersuchung auf die einzelnen Variationsabschnitte fest, so ergibt sich folgendes: dem 18 taktigen Thema folgt ein 8 taktiger Abschnitt, der eine Variation der ersten 8 Gallardentakte darstellt. Auf diese "Teilvariation" sollte man nun die Variation über den 2. Abschnitt der Gallarda erwarten. Das ist aber nicht der Fall. Vielmehr schliesst sich an diese erste Variation eine zweite an, die im Verlauf von 8 Takten wiederum die erste Hälfte der Gallarda variiert. Darnach erst erfolgt die Variierung der zweiten Gallardenhälfte. Sie ist vom Umfang wie das Original und erhält auch dieselbe Abschlussverlängerung. Symmetrischerweise schliesst sich dieser 1. Variation der zweiten Gallardenhälfte eine zweite an, so dass sich das folgende Bild ergibt:

Thema: A + B

Variation Nro 1 - über A

" " 2 - " A

" " 1 - " B

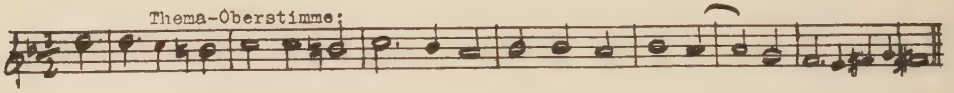
" " 2 - " B.

Schon das starke Formprinzip, das aus dieser Anordnung hervorgeht, lässt auf ein ebenso starkes musikalisches Leben schliessen. Ein Vergleich des Stückes mit dem Gabrielischen Variationscapriccio fällt zugungsten Cabezons aus. Die Ueberlegenheit des Spaniers (von einem Fortschritt kann nicht geredet werden, da beide zur selben Zeit sich mit demselben Problem beschäftigen) gegenüber dem Italiener ist offensichtlich und bedeutend. Sie beruht darin, dass Cabezon in viel einheitlicher und logischer Weise von seinen Mitteln Gebrauch macht, dass er an einmal Begonnenem festhält und

dass er dasselbe in relativ vollkommener Weise zu Ende führt. Allein die Art, wie er das harmonische Grundschema in die Variation übernimmt, zeigt Überlegung, Planmäßigkeit, Geschick. Ganz deutlich tritt seine Absicht zu Tage, in der ersten Variation über A den Bass, der in Takt 4-6 des Themas schon der Diminution unterworfen ist, in seiner einfachsten Weise beizubehalten. Er stellt sich folgendermaßen dar:

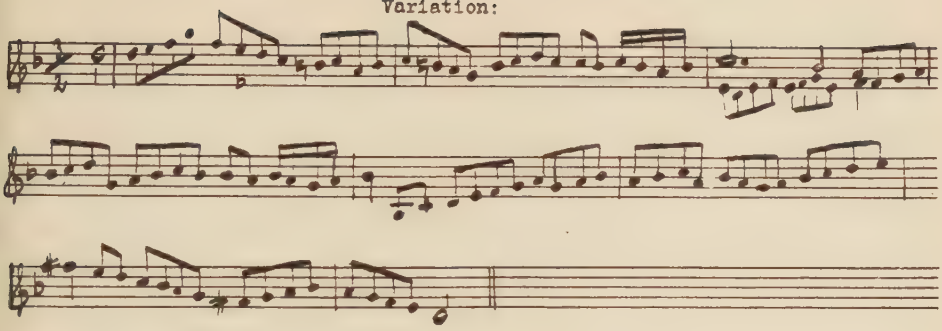
wird also in seiner Einheitlichkeit keineswegs unterbrochen. Auf ihm erhebt sich in derselben Einheitlichkeit die figurierte Oberstimme, (6) die ihre Bewegung mit Ausnahme eines Taktes beibehält, und in eben diesem Takt geht sie an eine Mittelstimme über, so dass der Fluss nirgends unterbrochen ist. Schön an dieser variierten Oberstimme ist, dass sie keineswegs mechanisch entwickelt erscheint, dass sie vielmehr ein höchst lebendiges, in sich selbst musikalisches Gebilde darstellt. Es ist nicht mehr Kolorierung, was Cabezon vornimmt, sondern echte Variierung, die einer ausgebildeten, metrisch wirksamen Harmonik entspringt, der sich die Melodie über=, wenigstens gleichordnet:

Thema-Oberstimme:



(6) Der Ausdruck figuriert kann hier zum erstenmal mit vollem Recht gegenüber der Diminution angewendet werden; denn wir haben es in diesem Fall mit ausgebildeter Melodik zu tun, die metrisch und harmonisch bedingt ist.

Variation:

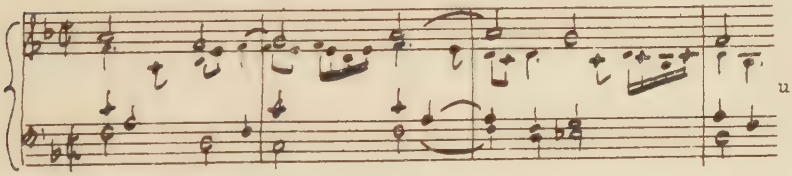


Die Mittel zur zweitmaligen Variierung der ersten Hälfte des Themas gewinnt Cabezon nun in einleuchtender Weise aus der Umkehrung seines ersten Verfahrens: die Oberstimmen halten das harmonische Grundschema fest, und der Bass wird durch Diminution in laufende Achtel aufgelöst. Zum Vergleich folgen die Anfänge beider Variationen:

Auch hier ist dieselbe Planmäßigkeit,dieselbe konsequente Durchführung eines begonnenen Gedankens festzustellen.Und genau wie in den beiden Variationen über A verfährt Cabezon bei denen über B:das erstemal sinngemäße und planvolle Figuration der Oberstimme und einfach harmonisches Schema im Bass,das anderemal Auflösung des Basses in laufende Achtel und Festhalten des harmonischen und melodischen Bestandes in den Oberstimmen.Angesichts der musikalischen Durchdringung seiner Figuration darf man bei Cabezon mit Recht von einer motivischen Satztechnik sprechen,wofür er freilich in der in der Virginalmusik überhaupt ein Vorbild gehabt haben könnte. 1554 hat er England bereist und dort sicher genauen Einblick in die aufblühende Virginalmusik genommen.(7) Ferner geht schon aus der Betrachtung dieser Gallardenvariation hervor,wie sehr sich Cabezon um die Steigerung des musikalischen Ausdrucks bemüht,eine Eigenschaft,die späteren Variationen so recht erst ihren eigentlichen Wert verleiht.Nicht aus der bloßen Absicht heraus,mit den Künsten der Figuration und Veränderung zu spielen, sondern aus innerlich musikalischem Drang heraus schafft Cabezon seine Variationen.Er eröffnet hiemit ein neues Zeitalter des Verhältnisses zwischen Spieler und Hörer,er strebt nach überzeugender Wirkung,er wendet das "espressivo" an,das den Mittelalter wohl schon bekannt,im 16.Jahrhundert zurückgetreten war,wo das "fein stille,liebliche Musizieren" gepflegt wurde,das heute fälschlich gern als objektiv (oder gar erhaben) bezeichnet wird,und das noch unrichtiger von manchen als Wesen der Barockmusik erklärt wird.Äußerlich reichhaltiger als die diferencias über die Milaneser Gallarda sind die über den spanischen Rittergesang.(Nro.2 der Sammlung.)Wie bei Nro.1 liegt auch ihnen ein 16 taktiges Thema zugrunde, das aber nicht in zwei Teile zerfällt und deshalb jeweils in seiner ganzen Ausdehnung variiert wird.Das Ganze kann als "Thema mit 4 Variationen"

(7) S.Ch.van den Borren,Les origines u.s.f. Seite 127.

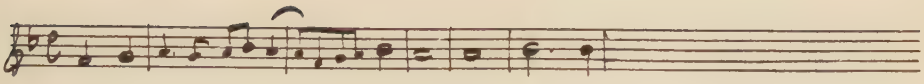
bezeichnet werden.Nicht bloß nach der äußerlichen,auch nach der musikalischen Seite hin stellen diese Cauallerovariationen gegenüber den ersten einen merklichen Fortschritt dar.Nicht allein,dass sie mit dem harmonischen Schema freier und ungebundener,in der Figuration abwechslungsreicher und kühner verfahren;sie zeichnen sich auch durch auffallende Belebung der Mittelstimmen und durch reiche Anwendung kontrapunktischer Kunst aus.Wie schön die Mittelstimmen geführt sind,mag aus den folgenden Takten hervorgehen:



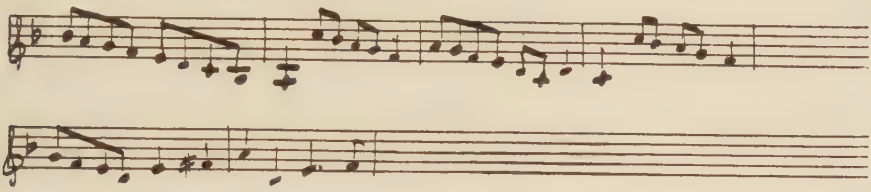
Wie sich mit der Variierung zugleich die Kontrapunktik verbindet,geht aus den unten folgenden Anfängen der 3. und 4. Variation hervor.Die ursprüngliche Melodie lautet:

Zu Beginn der 3.und 4. Variation wird sie in die 2.Stimme und in den Tenor versetzt.

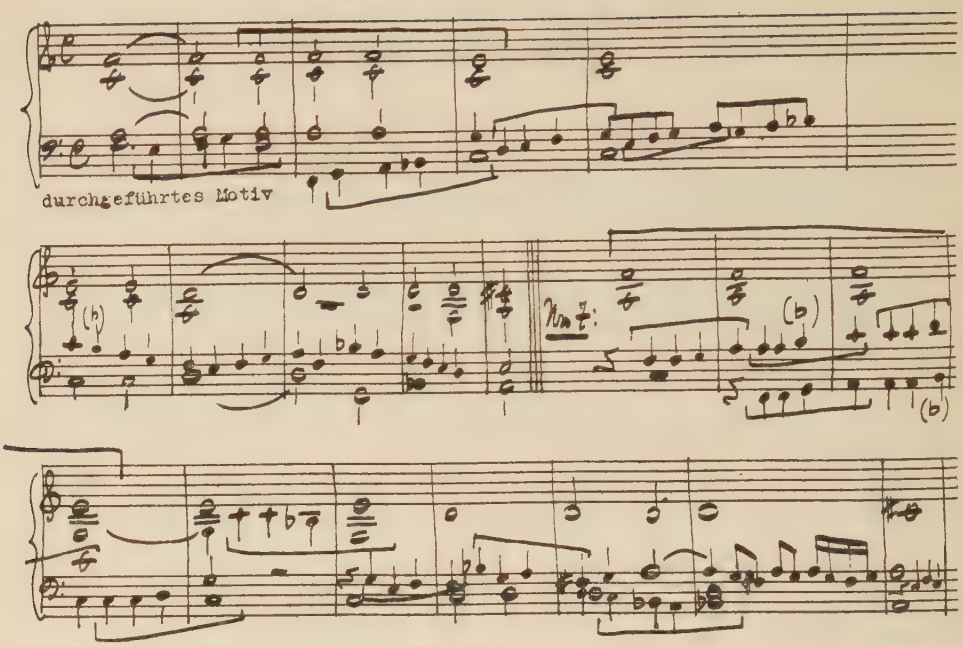
Die Kontrapunkte, welche die Melodie umspielen, sind nicht schematisch oder bloss aus der Harmonik heraus erfunden, sondern als selbständige, ausdrucksvolle Melodien. Dass sie imitatorische Wirkungen ausnützen, erhöht ihren Reiz. Alles in allem, Cabezon hat in diesen diferencias schon eine bedeutende Höhe der Variationskunst erreicht, deren Wirkung nicht ausbleiben konnte. Die 2 folgenden Stücke (Nro 3 und 4) stehen auf derselben Höhe und tragen dieselben Eigenschaften der Komposition, wenden auch dieselben Mittel der Variation wie Nro 2 an. Nro 3, dem eine italienische Pavane zugrunde liegt, bringt das Thema offenbar schon nicht mehr in der Urform, wie sich denn auch A. Gabrieli und später die Virginalisten den ersten Abschnitt gleich als 1. Variation denken und auch als solche bezeichnen. Aus der Art der Takte 2 - 6, 12 - 14, 19-22 (Auftakt nicht mitgezählt) geht dies deutlich hervor. Das an sich schon 24 taktige Thema erhält 2 Variationen, von denen die erste40, die zweite 48 Takte umfasst. Cabezon nimmt sich also schon die Freiheit, den Umfang des Themas zu verlassen. Im äusseren Bild gemahnen diese diferencias schon stark an die besten Vertreter der englischen Virginalvariation. - Von einfacherer, man möchte fast sagen klarerer Gestaltung sind die nächsten diferencias (Nro 4), die eine spanische Melodie variieren. Es sind im ganzen 5 Variationen in diesem Stück - sie werden von Cabezon selbst durch Nummerierung kenntlich gemacht. Inhaltlich ist auch über sie nichts wesentlich Neues zu sagen. Die nunmehr folgenden 6 Variationen über das Dequien teme enojo Isabel leisten sich, wie sie an Ausdehnung die vorhergehenden übertreffen, auch an Kühnheit der Veränderung sehr Bemerkliches. So entwickelt die 1. Variation aus dem Thema



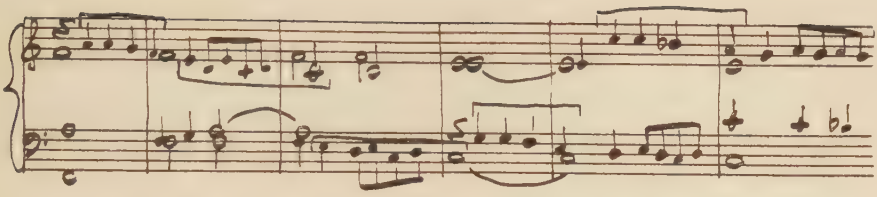
folgendes:



Das harmonische Schema wird durch den Bass festgehalten. Die Figurationen sind oft motivisch bedingt und durchdrungen und im ganzen planvoll gestaltet. Den Nummern 6 und 7 liegt als Thema dieselbe Melodie zugrunde. Beidemal ist aber die harmonische Ausgestaltung eine verschiedene, wie aus der Gegenüberstellung hervorgeht:



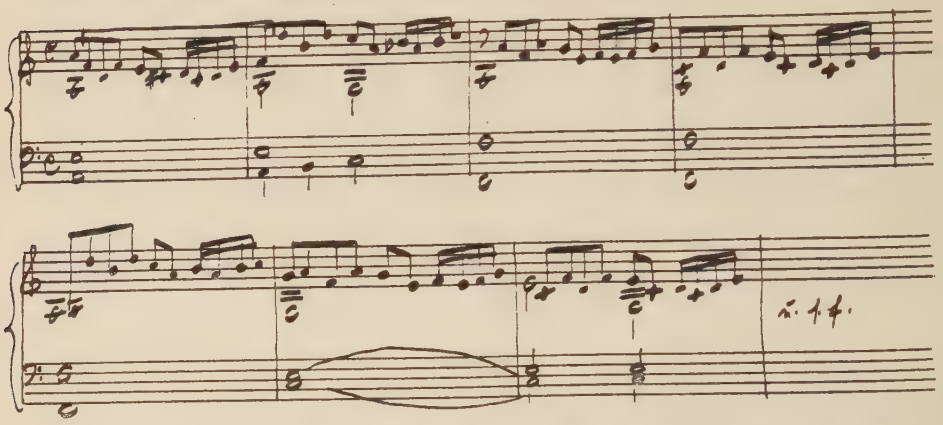
Dass die den Stücken beigegebenen Abschnittsbezeichnungen der römischen Ziffern nicht immer mit den tatsächlichen Variationsabschnitten übereinstimmen, zeigt sich in diesen diferencias besonders auffallend. So tritt in Nro 6 bereits im 14. Takt die erste Variierung des Themas ein, währenddem Cabezon erst in Takt 24 durch die Bezeichnung I die erste Variierung ankündigt. In beiden Nummern ist die Figuration stark ausgeprägt. Die Melodie (das Thema) wird in allen Stimmen von kontrapunktischen Motiven umspielt, so z.B. in der 2.Variation von Nro 7:



Cabezon ist also schon ein Variationsmittel bewusst,das späterhin bis in die neueste Zeit herein feststehende Anwendung und ständigen Gebrauch gefunden hat,nämlich das,die unverändert beibehaltene Melodie des Themas mit einem durch alle Stimmen gehenden Motiv zu verhüllen.Es findet gerade in diesen diferencias Nro.6 und 7 oftmalige Anwendung,wodurch ihnen ein von den vorausgehenden Nummern verschiedener Charakter verliehen wird.Bemerkenswert ist außerdem die Anwendung der Hoketusmanier,wie sie in der Mitte von Nro.6 ausgeübt wird:

Diese Manier, die im folgenden für die Entwicklung einer spezifischen Klaviertechnik wichtig wird, ist ja sehr alten Ursprungs; auch die Virginalisten machen oftmaligen Gebrauch von ihr. Diese Manier erscheint aber jetzt in Form von Akkordbrechung als spezifisch klavieristische

Spielfigur.In dieser Nummer ist übrigens zweimal ein vorübergehender Taktwechsel festzustellen.In Nro.7 macht Cabezon wiederum reichlichen Gebrauch von der Diminution,zugleich ist die späterhin zum Hauptmittel der figurativen Variation werdende Akkordbrechung bereits angedeutet in dem folgenden Beispiel:(8)



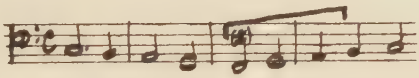
Das letzte Stück endlich,das den Beschluss der Sammlung von diferencias bildet,fällt gänzlich aus dem Rahmen des Vorhergehenden;ja es mutet förmlich tätselhaft an.Es trägt die Überschrift Duuinsela(=otras diferencias). Darnach müßte es folgerichtig Variationen über die Melodie darstellen,die auch Nro 6 und 7 zugrunde liegt.In der Tat wohnen ihm auch Beziehungen zu den beiden vorhergehenden Nummern inne;sie sind aber von so loser und verborgener Art,dass die textkritische Bemerkung,die der Herausgeber Pedrell im Vorwort gibt,wohl berechtigt ist.Da heißt es:Duuinsela(autres differencas)dit le texte,tandis que la table mentionne:Du bient cela?(D'ou vient cela?)-Es handelt sich keineswegs um Variationen über die Melodie,welche

(8)Unvollständig im Neudruck bei A.G.Ritter:Zur Geschichte des Orgelspiels u.s.f.Beispielsammlung Seite 88.

den Eingang des Stückes bildet, auch würde das der Bezeichnung "Otras diferencias" widersprechen. Die Eingangsmelodie lautet:

In der Komposition sind auch keinerlei Abschnitte gekennzeichnet, wie dies von Nro 2 ab ständig der Fall ist. Die Erklärung für die Bezeichnung diferencias ist lediglich in den versteckt gehaltenen Beziehungen zu finden, die zwischen den 3 Nummern bestehen. Als erste Beziehung ist die zu erkennen, dass in der Eingangsmelodie (s. Notenbeispiel oben) von Nro 8 der Nachsatz, also ein Teil des Nro 6 und 7 zugrunde liegenden Themas zu erblicken ist. Dort heisst es ab Takt 7:

Und im Verlauf des Stückes ist wenigstens ein variatives Moment festzustellen, es liegt in der 2maligen Wiederkehr der Bassführung:



Ferner ist das mit bezeichnete Motiv wörtlich und als Variante auch in den Oberstimmen zu treffen, und endlich ist das Ganze von motivartig auftretenden Wendungen, Läufen, Rhythmen durchzogen, die auch in Nro 6 und 7 enthalten sind. Eine restlose Feststellung bezw. Formulierung der Beziehungen zwischen Nro 8 einerseits und Nro 6 und 7 andererseits ist schon deshalb nicht möglich, weil viele Wendungen als in der damaligen Zeit stereotyp anzusehen sind, also ihre Wiederkehr nicht immer als formelle

und motivische Aufbaufaktoren mit Sicherheit erkannt werden können. Am wahrscheinlichsten ist die Lösung des " Rätsels " kurzerhand darin zu erblicken, dass man in diesem letzten Stück überhaupt keine Variationen, sondern lediglich eine an die beiden vorausgehenden vielfach anklingende, selbständige Komposition zu erblicken hat. Die Bezeichnung " otras diferencias " hat Cabezon ja auch nur in Klammern dem Titel des Stückes beigegeben.

Die Klaviervariation in der englischen Virginalmusik.

Ausser Italien und Spanien, deren Klaviermusik schon zu Anfang des 16. Jahrhunderts Anspruch auf bedeutung und Selbständigkeit erheben konnte, ist um diese Zeit noch England bestimmend, ja sogar überragend in die Entwicklung der Klaviermusik eingetreten. Es hat damals bereits eine Blütezeit der Klaviermusik erlebt, während Deutschland und die dazu gehörigen Niederlande für eine besondere Klavierliteratur noch nicht in Frage kamen. Eingesetzt hat Englands Blütezeit unter der Regierung Heinrichs VIII. (1509-1547), um unter Elisabeth (1558-1603) den Höhepunkt zu erreichen. Von dem Namen des damals in England gebräuchlichen Klavierinstrumentes, des Virginals, hat die ganze Epoche von Klaviermusik die Bezeichnung " Virginalmusik " erhalten. Die stilistische Entwicklung aber der Klaviermusik in England ist so wichtig für die Entwicklung der Variationsform, dass im Rahmen dieser Spezialarbeit der Virginalmusik als Ganzes Aufmerksamkeit gewidmet werden muss. Besonders zwei Fragen sind es, die spontan auftauchen, wenn man die Fülle des Materials überblickt, das uns die Virginalistenzeit hinterlassen hat: 1) Welcher Art war dies Tasteninstrument, das da so kurzerhand in überragende Erscheinung getreten ist ? und 2) hat diese Blütezeit der englischen Klaviermusik unvermittelt und plötzlich eingesetzt oder hat sie eine anhaltende, ausgesprochene Entwicklung mitgemacht ? Beide Fragen sind noch nicht einwandfrei und endgültig gelöst. In der Beantwortung der ersten stehen sich zwei Meinungen gegenüber. Währenddem W. Nagel einerseits feststellt, dass schon zu Ende des 14.Jahrhunderts dreierlei Arten besaiteter Klavierinstrumente in England anzutreffen gewesen seien, glaubt er andererseits annehmen zu dürfen, dass das Virginal eine Abart des Cembalo darstelle und auf das uralte Psalterium

zurückgehe.(9)Demnach würden die Saiten mit Federkielen herissen worden sein,(nicht angeschlagen wie beim Clavichord!)und jeder Ton würde seine besondere Saite gehabt haben.Dieser Meinung W.Nagels steht die Ch.E. van den Borrens gegenüber,welcher England als die Wiege des Clavichords bezeichnet.(10)In seinen Ausführungen stützt er sich auf C.Krebs (11) und Fr.A. Goehlinger.(12)Daneben hält v.d. Borren zugleich an der Ansicht fest,dass doch mehrere Arten von Klavierinstrumenten im alten England in Gebrauch gewesen seien,dass aber nicht mit Sicherheit festzustellen sei, ob sie " à cordes frappées " oder " à cordes pincées "aufzufassen seien. Ja,er kommt zuletzt zu der Feststellung:"En résumé,le terme virginal a servi en Angleterre à désigner toutes espèces de claviers à cordes pincées à partir de la fin du XV^{e} jusq'à la fin du XVII^{e}." (13) H.Riemann endlich gibt die Erklärung,dass das Virginal (von virgo=Stäbchen,Docke) auf das alte Clavizymbel zurückgehe,dass seine Saiten gerissen worden seien.(14)Ihm schließt sich W.Niemann an,(15)und auch die Herausgeber des Fitzwilliam Virginal Books sind der Ansicht,dass das Virginal eine Art Cembalo dargestellt habe,dessen Saiten "gerupft " worden sind.(16) Demnach hat die Ansicht von der Cembalo=(Cymbel)art mit den gezupften oder gerissenen Saiten die größte Wahrscheinlichkeit für sich.Weniger widersprechend, doch auch nicht ganz einwandfrei ist die zweite Frage zu beantworten.Aus

9)S. W.Nagel:Geschichte der Musik in England.
10)S.v.d. Borren:Les origines u.s.f.
11)S.C.Krebs:Die besaiteten Klavierinstrumente bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts.(Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1892,Heft 1.
12)S. Fr.A. Goehlinger:Geschichte des Clavichords.(Basel,1910)
13)S.Fußnote 18.
14)S. H.Riemann,Musiklexikon.(10.Auflage-Einstein-1922)

15)S.W.Niemann:Virginalmusik.

16)In der Einleitung zur Neuausgabe des Fitzw.Virg.B. schreiben J.A.Fuller-Maitland und W.Barclay Squire:"The tone of the virginal is identical with that of the spinet or harpsichord,in that the sound of the strings is caused by plucking with quills or tongues of leather.

der einschlägigen Literatur (17)geht allerdings mit Sicherheit hervor,dass der Hochblüte der englischen Klaviermusik des 16.Jahrhunderts eine tatsächliche,lang anhaltende und dauernde Entwicklung vorangegangen ist.Welchen Verlauf dieselbe aber im einzelnen genommen hat,ist nicht festzustellen,da für einzelne Zeitabschnitte "gähnende Lücken "im übernommenen Material vorhanden sind.Damit ist aber noch nicht gesagt,dass die Entwicklung eine Unterbrechung erfahren hat.Jedenfalls hat England die Merkmale einer ausgesprochenen Figurationsmusik und zwar klaviermäßiger,nicht mehr nur lautenmäßiger Art schon sehr früh besessen,womit es eine wichtige Grundlage zu der Ausgestaltung der späteren Variation geschaffen hat.Das immerhin reiche Quellenmaterial für die eigentliche Virginalmusik lässt sich in 3 Teile gliedern:I) Handschriften.II)Drucke.III)Neudrucke.

Zu I)

Die weitaus wichtigste Quelle für die gesamte Virginalmusik stellt das Fitzwilliam Virginal Book dar.(18) Von wesentlich geringerer Bedeutung und von viel kleinerem Umfang sind folgende Quellen:

1)Ladye Nevells Booke (1591)
2)Benjamin Cosyns Virginal Book(1622?)
3)William Forsters Virginal Book(1624) (19)
4)Tablature Mr.Dr.John Bull (1629) Ms.23623.
5)Ms. 3140 3 mit Stücken von Bevin,Blitheman,Bull, Byrd,Gibbons, Soncino,Tallis.
6)Ms.36661 mit Orgelstücken von Orlando Gibbons.

17)S.v.d. Borren:Les origines u.s.f.---J.Wolf:Beiträge zur Geschichte der Musik des 14.Jahrhunderts.(Kirchenmusikalische Jahrbücher 1899)--- Derselbe:Geschichte der Mensuralnotation.---W.Nagel:Geschichte der Musik in England.
18)Näheres über die Geschichte und die Beschaffenheit dieses einzigartigen Dokuments s.in der Vorrede des Neudrucks,bei Ch.van den Borren, bei Weitzmann-Seiffert,bei Niemann.
19)Originale zu 1-3 in der Kgl.Bibliothek des Buckingham Palace.

7) Ms. 31392 mit Stücken von Byrd.

8) Ms. 30485 mit Stücken aus dem Lady Nevells Booke und solchen von Byrd und Ferrabosco-sen.

9) Ms. 29485: das Klavierbüchlein der Susanna von Soldt, enthaltend Stücke von Dassano und Byrd. (20)

Weitere zerstreut sich in England vorfindende Handschriften enthalten ausgesprochene Orgelmusik, daher inre Erwähnung unterbleibt. Auf dem Festland sind noch nachzuweisen:

1) Ms. 191 der Staatsbibliothek zu Berlin. Darin vertreten sind u.a. William Brown, John Bull, P. Philips.

2) Ms. 888 der Universitätsbibliothek zu Lüttich mit Stücken von P.Philips und W. Brown.

3) Ms. 17771 der ehemalig k.k. Hofbibliothek zu Wien mit Kompositionen von John Bull.

Zu II)

Erst nach vollendeter Blütezeit der Virginalmusik erfolgte der Druck des einzigen erhaltenen Sammelwerkes. Es erschien im Jahre 1611 unter dem Titel: " Parthenia or the Maidenhead of the first musicke that ever was printed for the Virginalls. Composed by three famous Masters: William Byrd, Dr. John Bull und Orlando Gibbons. Ingraved by William Hole. Printed at London by G. Lowe. (21)

Zu III)

Von Neudrucken englischer Virginalmusik liegen als Ganzes nur vor:

1) Das Fitzwilliam Virginal Book, herausgegeben von J.A. Fuller - Maitland und W. Barclay Squire. (London - Leipzig 1899)

20) Nro.4-9 befinden sich im Original im Britischen Museum zu London.
21) Exemplare im Buckingham Palace und im Britischen Museum zu London.

2) Die Parthenia, herausgegeben von Rimbault einerseits (Band 19 der Musical Antiquarian Society, London 1847) und von Farrenc andererseits. (Le trésor des Pianistes, vol. II., Paris 1863)

Hiezu können noch 2 Bändchen mit 21 ausgewählten Stücken aus dem Fitzw. Virg. Book gerechnet werden, die bei Breitkopf und Härtel erschienen sind. (Ausgabe Breitkopf Nro. 5249 und 5250). Alles andere an Virginalmusik findet sich vereinzelt und zerstreut in Musikgeschichten und Sammelbänden. Das Wichtigste davon ist an Musikgeschichten:

1) Hawkins and Burney: A genual history of the science and practice of music (1776 und 1776 - 1789)
2) John Stafford, Musica antiqua (1872)
3) Busby - Michaelis, Allgemeine Geschichte der Musik (Leipzig 1821)

An Sammelbänden:

1) E. Pauer, Alte Klaviermusik. 2 Folgen, 12 Hefte, Leipzig (Senff, 1867)
2) Derselbe, Old English composers for the Virginals and Harpsichords (Augener)
3) Köhler, Les maitres du clavecin (Littolff)
4) Niemann, Alte Meister des Klavierspiels (Peters)
5) Dupont, Encyclopédie classique du piano III^{a} livraison (Breitkopf und Härtel)
6) Anthologie classique. (Augener)

Ein Hauptbestandteil der Virginalmusik ist die Variation, die nicht bloss in vorübergehende Erscheinung tritt, die sich vielmehr in beherrschendem Masse entfaltet und mit dem Auftreten in dieser Periode zugleich eine gewisse Höhe der Vollendung erreicht. Die überragende Bedeutung der Variation ergibt sich besonders aus der Betrachtung des Fitzw. Virg. Books. In ihm sind von insgesamt 297 Stücken 225 der Variation gewidmet, also weitaus die Mehrzahl. Die englischen Virginalisten, die sich der Variation zugewendet haben, sind der Häufigkeit und Wichtigkeit ihrer Variationen

nach folgende:

1) William Byrd 1542 (43) - 1623.
2) John Bull 1562 - 1628.
3) Giles Farnaby 1569 (70) - 1598.
4) Peter Philips zw. 1550 und 1560 - 1628.
5) Thomas Morley 1557 - 1602.
6) Ferdinand Richardson 1558 - 1618.
7) Robert Johnson 1569 - 1633 oder 34.
8) Thomas Tomkins ? - 1656.
9) Martin Peerson 1613 - 1650.
10) John Munday 1563 (64) - 1630.
11) Richard Farnaby ?-?
12) Tisdall. ?-?
13) William Inglott 1554 - 1621.
14) Edmund Hooper 1553 - 1621.
15) Orlando Gibbons 1583 - 1625.
16) Thomas Warrock (Warwick) 1560 (65) - 1642.
17) John Parsons 1570 - 1623.
18) Edward Johnson 1570 - ?
19) Marbhant ?-?
20) Oystermaire ?-?

Die Gründe für diese Vorherrschaft einer einzigen Form und gerade derjenigen der Variation festzustellen hält schwer. Mit einem Hinweis auf den abgerissenen Klang des Virginals, wonach derselbe erst zur Verzierung und dann zur Veränderung herausgefordert habe, ist es nicht getan. Genug, dass die überragende Beliebtheit der Variationsform in der Virginalmusik festzustellen ist. Auch späterhin hat sich die Klaviermusik ja mit Vorliebe der Variationsform bedient. Aber den Entwicklungsprozess, den diese

Form genommen hat, können wir verfolgen. Er beruhte ganz wesentlich auf dem ständigen Anwachsen und auf der damit Schritt haltenden Vervollkommnung der figurativen Spiel- und Kompositionstechnik. Der letzte Anstoss zur endgültigen Auswirkung für England im Sinne der eigentlichen Variationsform wird in Antonio Cabezons schon besprochenen diferencias zu suchen sein. Cabezon wurde durch das ihm aufgehende reiche figurative Material der Engländer zur erstmaligen Festlegung seiner Klaviervariation geführt, und die Engländer konnten dann von Cabezon die festgefügte Formulierung der Liedvariierung auf ihr Gebiet übernehmen. Es ist eine gegenseitige Wechselwirkung und Beeinflussung zwischen den Ländern, wie sie gerade am Ausgang des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts vielfach zu beobachten ist.

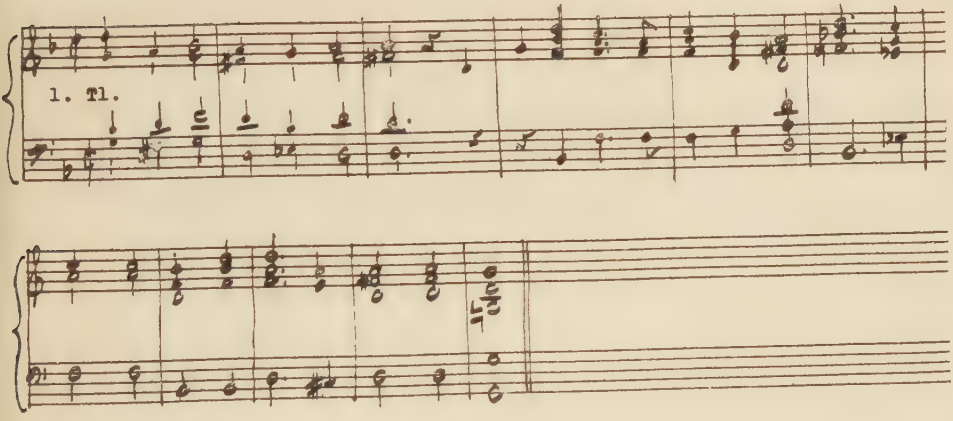
Es wird sich nun darum handeln, die Gesamtzahl der in so grosser Fülle vorliegenden Variationsstücke auf ständig wiederkehrende Einzelerscheinungen auf Typen, zu untersuchen und dieselben einer Einteilung zugrunde zu legen. Ob dann das gewonnene System auch auf die nachfolgenden Erscheinungen angewendet werden kann, wird sich später entscheiden. Die erste Untersuchuung wird der Frage gelten, ob eigentliche, echte Variation vorliegt, oder ob es sich nur um Stücke handelt, die von variativen Elementen durchdrungen sind. Hiebei werden in der Hauptsache Kolorierung, Diminution und allgemeine Figuration in Betracht kommen, oder auch eine Mischung aller dieser Elemente. Nach ihrer Anwendung auf die Vorlage wird auch schon die Einordnung vorzunehmen sein. Schwieriger wird es sein, Ordnung und System in die echte Variation zu bringen, da sich dieselbe nicht wie Koloratur, Diminution und Figuration an ein Schema bindet. Der gangbarste Weg wird der sein, die einzelnen Variationen auf ihre Stellung zu den Hauptbestandteilen des Themas zu untersuchen, also zu Melodie, Harmonie, und Rhythmus, ferner auf die Anwendung der im Kontrapunkt, in der Polyphonie liegenden

Umkleidungs- und Fortspinnungsmöglichkeiten. Bei blosser Veränderung der Melodie würde sich die melodische Variation, bei Neuerfindung von Melodien auf einer wesentlich sich gleichbleibenden(konstanten) Harmonie die harmonische Variation bei Vermischung dieser beiden die melodisch - harmonische ergeben. Diese 3 Arten der Variation finden sich denn auch in der Virginalmusik verwendet. Eine ausgesprochene rhythmisch - metrische Variation dagegen (im Sinne der thematischen Variante, die dann wiederum zur Weiter- und Fortspinnung, zu Neubildungen benützt wird), findet sich in der Virginalperiode noch nicht vor. Einzelne Elemente solcher Variation treten allerdings in vorübergehender Anwendung sowohl in der melodischen als auch in der harmonischen Virginalvariation nicht selten auf. Ueberhaupt läuft diese Art von Variation letzten Endes doch auf eine melodische hinaus. Jedoch ist die letzte Art, die kontrapunktische oder die polyphone Variation, wiederum deutlich vertreten. Dass sich nicht alle der 275 Variationen in diese abgegrenzten Fächer völlig einfügen, ist natürlich. Vermischungen kommen vor, oft künstlerisch motiviert. Immerhin wird sich auch hier, bei den Ausnahmen, eine deutliche Beziehung zu den Normaltypen fast überall nachweisen lassen.

Verhältnismässig wenig zahlreich sind die Stücke, in denen keine ausgesprochenen Variationen zu erblicken sind, die vielmehr nur von variativen Elementen durchdrungen sind. In erster Linie stellen sie kolorierte Uebertragungen italienischer, niederländischer und einheimisch - englischer Madrigale dar. Derartiger Stücke sind es im ganzen 12, die sich sämtliche im Fitzwilliam Virginal Book (22) befinden. Neun davon (I, 70, 71, 72, 73, 78, 79, 82, 83 und 86) sind Bearbeitungen von Peter Philips, die drei übrigen (II, 233, 234 und 286) von Giles Farnaby. (23) In ihren Koloraturen,

(22) Fitzwilliam Virginal Book wird in Zukunft in dieser Arbeit stets mit F.V.B. abgekürzt sein.
(23) Die römische Zahl bedeutet den Band, die deutsche die Nummer des F.V.B.

Diminutionen und Fiorituren enthalten sie variative Elemente, die gerade hier sehr stark ausgeprägt sind. Ja, eines der Stücke von Philips (I, 82) nähert sich der echten Variation schon sehr weit. Sein Original, das Madrigal " Amarilli di Julio Romano (24), eine bereits der Monodie angehörige Komposition ist aus der Bearbeitung leicht herauszuschälen. Offensichtlich zerfällt es in die folgenden 2 Teile:



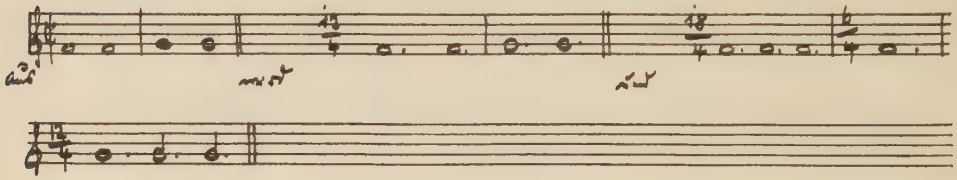
(24) Gemeint damit ist Caccini !

Aus diesem zweiteiligen Gebilde A + B formt nun Philips die Erweiterung AA' + BB'. A' und B' stellen fast regelrechte Variationen von A und B dar. Zur Einsichtnahme und zum Vergleich folgen die Anfänge von A im Original des Caccini, dann A in der Koloratur, hierauf A in der variierten Gestalt A', wie sie beide Philips schreibt. Man beachte dabei das ausgeprägt harmonische Bewusstsein, das aus der Anwendung der gebrochenen Akkorde in A' spricht.

Ganz ähnlich liegt der Fall bei B; und auch bei allen andern Stücken verläuft die " Kolorierung" in derselben Weise wie der in den Beispielen angedeuteten. Ein Vergleich der englischen Koloratur mit der gleichzeitigen in Deutschland, Spanien und Italien ergibt die offensichtliche Ueberlegenheit dieser beiden Engländer über alle ihre zeitgenössischen Koloristenkollegen, denn die englische Koloratur bewegt sich durchaus in musikalisch-motivischen Bahnen, was von den andern Vertretern nicht zu behaupten ist, wenigstens nicht in durchgehender Weise. Zum andern begegenen uns in den figurierten Chorälen der Virginalmusik variative Momente, die einesteils in der Versetzung und Umkleidung des Cantus firmus bestehen (25), anderer-

(25) S. aus späterer Zeit die bekannten Variationen über "Gott erhalte" im Haydnschen Kaiserquartett

seits in der rhythmischen Verdoppelung und Umbildung gewisser Teile des C.f. Versetzung und Umkleidung des C.f. begegnen uns in II, 119 (In nomine von John Bull), wo der **C.f.** in den Bass gelegt ist, in I, 50 mit dem **C.f.** im Alt, in II, 125 mit **C.f.** im Tenor, in I, 38 desgleichen, in II, 110 mit dem **C.f.** im Wechsel zwischen Tenor und Alt. Rhythmische Verdoppelung und Umbildung des c.f. finden sich in I, 109 vor,

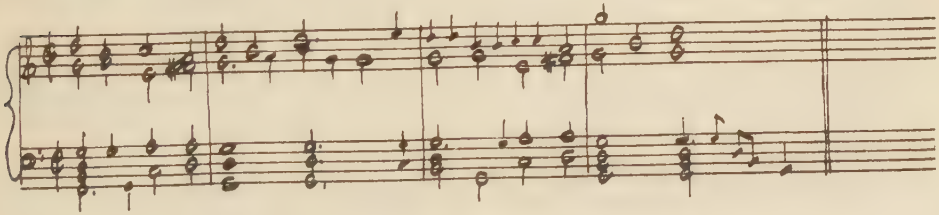


in II, 119 und in I, 44. Im übrigen bieten alle diese Choralbearbeitungen, d sie auf schematischem Wege und nicht aus innerem Darstellungsbedürfnis entstanden sind nur ein historisch - wissenschaftliches und kein musikalisch - ästhetisches Interesse. (26) – Zum dritten endlich treten uns variative Momente in Stücken entgegen, welche eine Verbindung, bezw. Vermischung von Koloratur und Umkleidung eines cantus firmus darstellen; doch nur in 2 Beispielen, in I, 105 (Heaven and Earth) und in II, 140 (In nomine) Wenngleich man sich alle diese erwähnten Stücke unbeschadet des Gesamteindruckes aus der Geschichte der Virginalvariation wegdenken könnte, so liegt hier ihre Besprechung und Eingruppierung doch darin gerechtfertigt, dass sie sich wesentlich von den Nichtvariationen abheben und dass sie sich eher der Variationsform wie den andern damals in England gebräuchlichen Formen nähern.

Trotz der überragenden Anzahl eigentlicher, echter Variationen ist die naheliegende Art der melodischen Variation sehr selten anzutreffen;

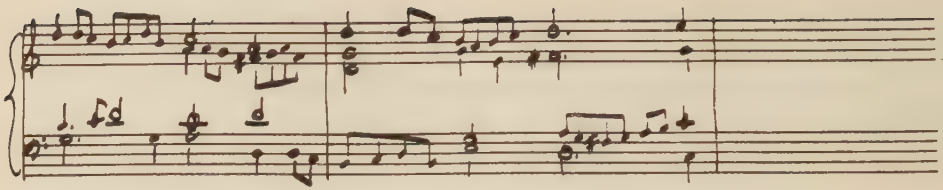
(26) V.d. Borren legt ihnen mit Recht die Bezeichnung "scholastisch" bei.

ja ein ganz reines Beispiel für sie ist überhaupt nicht vorhanden.Reine melodische Variation liegt dann vor,wenn die Melodie des Themas von Variation zu Variation einer rhythmischen,figurativen oder ornamentalen Veränderung unterworfen wird,(jedoch unter offensichtlicher Beibehaltung der "Grundbewegung "im Thema,wenn ferner die Melodie-das Thema-durchgehend in der Oberstimme beibehalten wird und wenn endlich jeder Variation dasselbe harmonische Schema zugrunde liegt,die tonale Entwicklung also gewahrt wird.Am reinsten tritt der melodische Variationstyp in dem Up Tails All auf.(II,242)Der Zyklus wiest die denkbar einfachste Form auf:ein 4 taktiges Thema wird 19 mal hintereinander variiert,teils den Umfang von 4 Takten beibehaltend,teils ihn erweiternd.Durchweg ist das melodische Element,sowohl in der eigentlichen Variation des Themas,als auch da,wo das Thema unverändert bleibt und der Bass in Figuration aufgelöst wird,das vorherrschende.Jedenfalls sind in den Bassfigurationen nur leise angedeutete Stützpunkte harmonischer Bestimmung zu erblicken.Eine Betrachtung jeder einzelnen Variation soll zur Verständigung des Bildes dienen.In einfach homophonem Satz stellt sich die "1.Variation"(das Thema)dar.(27)Hier haben wir es offenbar eben nur mit dem Thema zu tun:

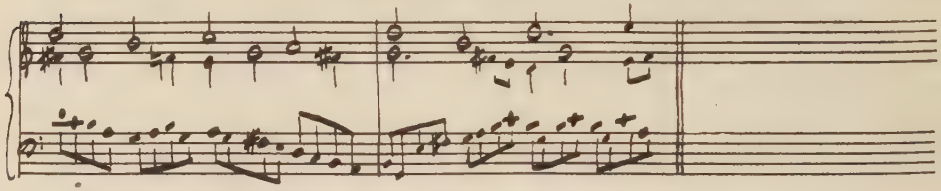


Eine rein melodische Variation desselben bringt die 2. Variation.(28)

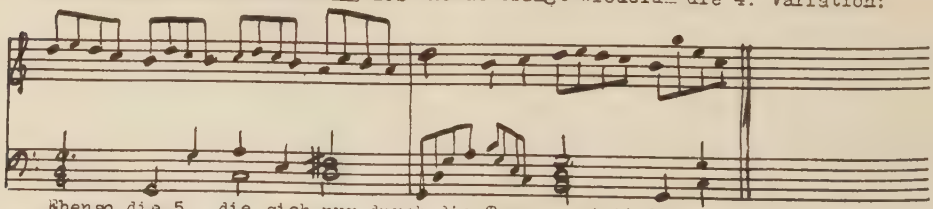
(27)
Dieser Fall kann als eine Ausnahme gelten.Meist ist in dem 1.Abschnitt,der doch das Thema in seiner ursprünglichen Gestalt bringen sollte,schon-wie denn auch die Bezeichnung richtig angibt-eine Veränderung des Themas zu erblicken.Und oft ist diese stärker und einschneidender als manche nachfolgende Variation.
(28)Die originale Nummerierung des F.V.B.bleibt stets beibehalten!



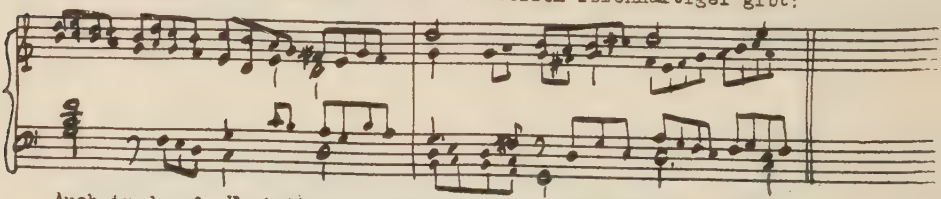
Hat schon in der 2. Variation der Bass stellenweise an der Figuration teilgenommen, so bleibt sie in der 3. Variation ihm ausschliesslich vorbehalten. Das Thema bleibt in der Oberstimme unverändert beibehalten.



Rein melodische Veränderung des Themas bringt wiederum die 4. Variation:

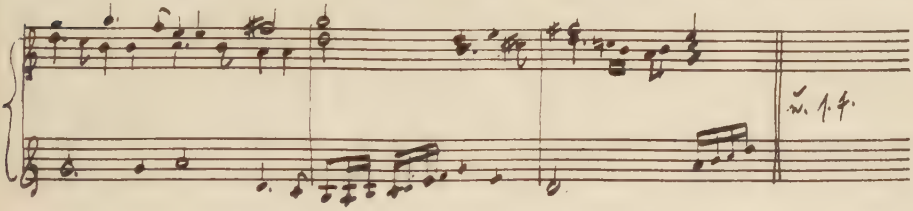


Ebenso die 5., die sich nur durch die Terzen reichhaltiger gibt:

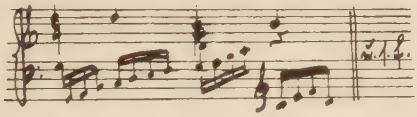


Auch in der 6. Variation ist die melodische Figuration im wesentlichen der Oberstimme vorbehalten; nur in Takt 3 nimmt eine Mittelstimme, in Takt 4 der Bass an der Figuration teil:

Eine originelle Veränderung bringt die 7. Variation. Im Alt liegt das veränderte Thema; 3 Takte lang bringt die Oberstimme den Kontrapunkt dazu:

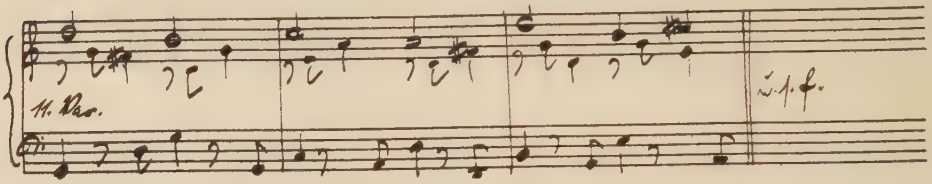


bis sich vom 4. Takt ab der Bass der Figuration bemächtigt:

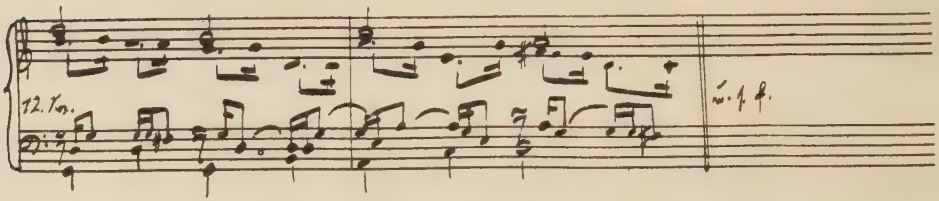


Variation 8, 9 und 10 sind nur zweistimmig gehalten; sie bestehen aus dem unveränderten Thema, zu dem die 2. Stimme jeweils einen rhythmisch interessanten Kontrapunkt bringt, der die ganze Variation über durchgehalten wird. Die Anfänge sind folgende:

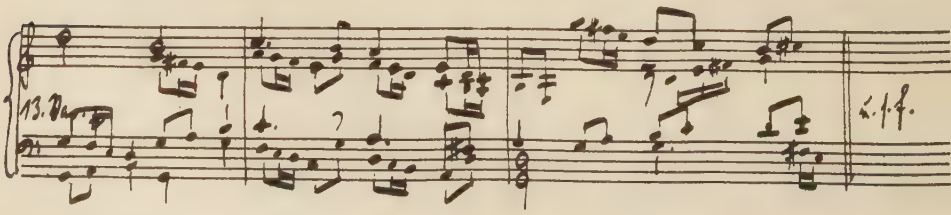
Von grossem Reiz ist die dreistimmige 11. Variation, die in der Hoketus-Manier gehalten ist. Auch sie verändert das Thema nicht oder nur unwesentlich:



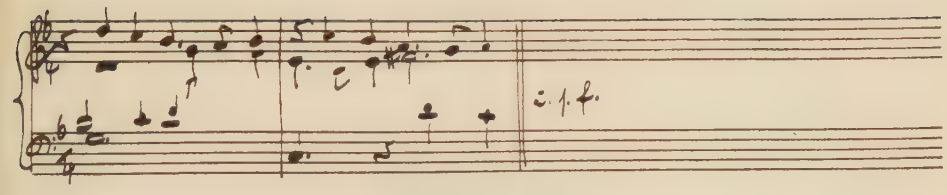
Variation 12 ist 4 stimmig gehalten. Sie löst ein interessantes, rhythmisches Problem und lässt in Takt 3 und 6 auch die Oberstimme daran teilnehmen, die im übrigen sonst nicht variiert ist:



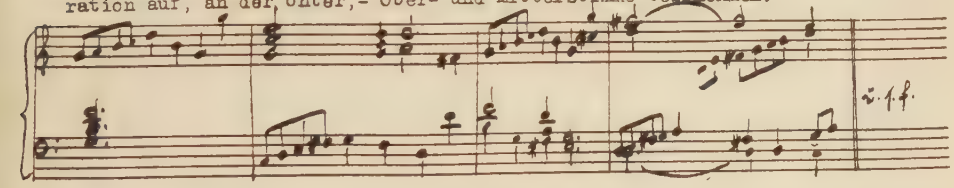
Ein echtes Meisterstückchen bietet die 13. Variation. Besonders auffallend ist, wie sie trotz ihrer imitatorisch reichen Gestaltung die Vorherrschaft des melodischen Elementes wahrt:



Variation 14 formt das 4/4 taktige Thema sogar in den 6/4 Takt um, dabei bedient sie sich imitatorischer Einsätze:

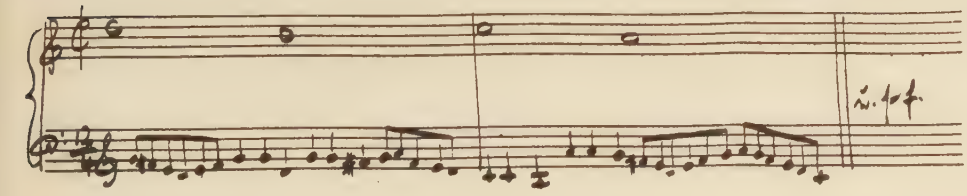


Variation 15 löst das rhythmisch abgewandelte Thema in melodische Figuration auf, an der Unter,- Ober- und Mittelstimme teilnehmen:

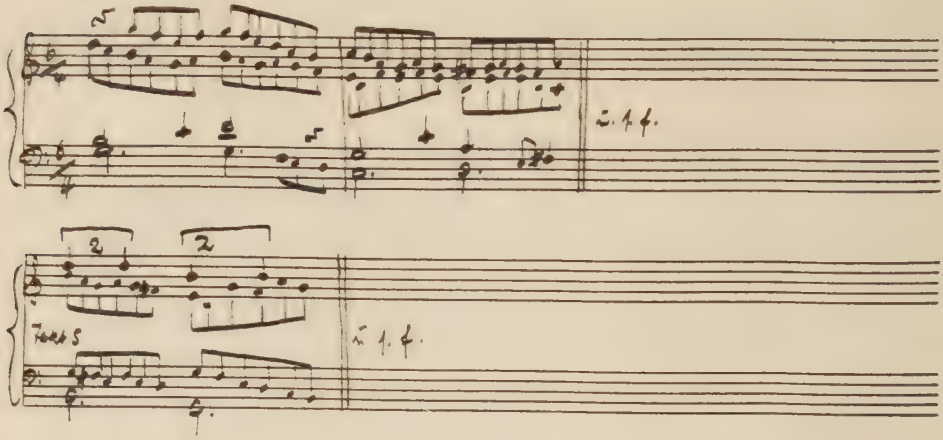


und Variation 16 vergrössert das Thema anfänglich zu punktierten Halben; von Takt 4 ab nimmt das Thema seine ursprüngliche Gestalt wieder an und setzt derselben die figurierten 6/4 entgegen:

Rhythmisch noch komplizierter ist Variation 17 gestaltet:

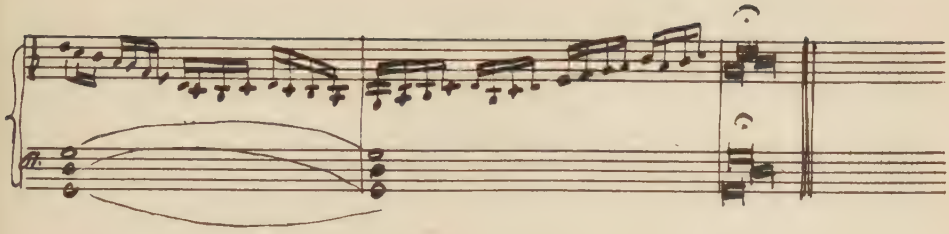


Variation 18 beginnt mit dem figurierten Thema im Alt, gibt es dann an den Sopran ab, um in Takt 5 und 6 wiederum eine reizvolle rhythmische Komplikation zu bilden:

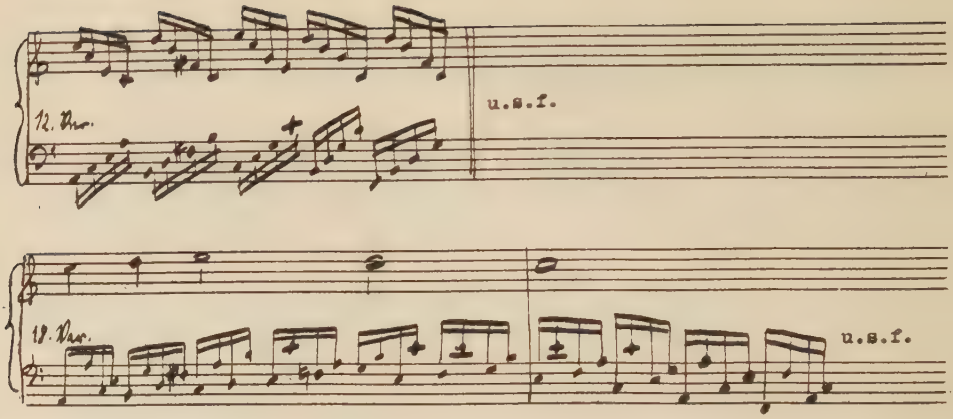


In solchen rhythmischen Kunststücken sind die Virginalisten Meister; oft glaubt man Brahms vor sich zu haben. Die letzte Variation endlich, die 19., kehrt offensichtlich wieder zum Ausgang zurück, indem sie das Thema nur wenig abwandelt:

Doch in echt spielfreudiger Weise macht eine brillante Diminution den Kehraus, dem Spieler die Möglichkeit gebend, sich in der vorteilhaftesten, glänzendsten Weise von seinen Zuhörern zu verabschieden:



Das ganze Stück macht einen sehr geschlossenen, künstlerisch-einheitlichen Eindruck, ohne von der kindlichen Naivetät seines Themas abzuweichen. Ausser " Up Tails All " kann noch ein Stück von Giles Farnaby als der Typus melodischer Variation angesehen werden : II, 114: " Quodlings Delight. " Im Gebrauch der musikalischen Mittel dem " Up Tails All " durchaus nahestehend, unterscheidet es sich andererseits von ihm durch seine komplizierte Form. Schon das Thema stellt sich als eine Zusammensetzung von AA' + BB' dar. Die Einheit der melodischen Variation wird in der dritten Variation vorübergehend unterbrochen, wo das Thema einmal zu Beginn im Tenor auftritt. Doch ist das melodische Gefühl dabei durchaus das vorherrschende, so dass das Stück als Gesamtheit ruhig als ein Typ der melodischen Variation bezeichnet werden darf. Ein weiterer Typ derselben stammt von Byrd, das berühmte und in viele Sammlungen aufgenommene " Carmans whistle " (I, 58); und der vierte Variationszyklus, welcher der melodischen Veränderung beigerechnet werden kann, hat J. Bull zum Komponisten. (I, 1) Interessant ist es, wie Bull den modulatorischen Charakter der Melodie ausnützt, und wie fortschrittlich der ganze Zyklus von klaviertechnischem Standpunkt aus gehalten ist. Die ganz " modern " anmutenden Akkordbrechungen verdienen besondere Erwähnung.(S.die folg.Beisp.)



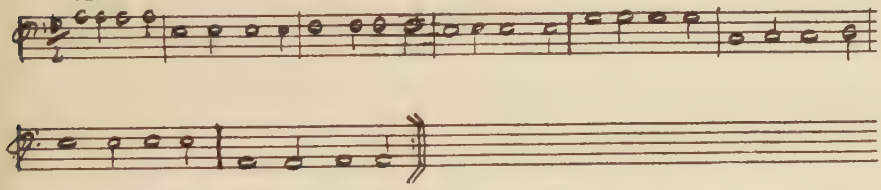
Überhaupt stellen diese Walsinghamvariationen ein Kunstwerk dar,das noch heute unser ganzes Interesse verdient,dessen Verwendung im Klavierunterricht viel größere Berechtigung zukäme als manchen abgedroschenen"Allerweltsstükken. (29)

Ebenso selten wie die melodische ist die rein harmonische Variation vertreten.Ihr Prinzip beruht in der dauernden Festhaltung eines und desselben Basses,über welchem kontrapunktierende Stimmen im Sinne neu erfundener Melodien von Variation zu Variation ein neues Gebäude aufrichten.In dem die Harmonie vertretenden Basse tritt uns hier ein neues Stilelement entgegen. Diese Art von Variation berührt sich mit der Basso ostinato Komposition und nähert sich unter Umständen der Passacaglia.Als Vorläuferin zur späteren Charaktervariation kommt ihr in der Entwicklung der Variationsform große Bedeutung zu.

(29)In der Breitkopfschen zweibändigen Auswahlsammlung ist dieses Stück mit aufgenommen.

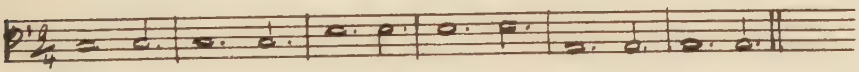
Die harmonischen Variationen des F.V.B. sind folgende: I,59(The Hunts up) I,60(Tregians ground) II,150 (Malt's come downe) II,276 (Pescodd Time)von Byrd;II,197 von Farnaby und II,250 von Inglott. Indessen haben wir es in II,276 mit der fast getreuen Wiederholung von I,59 zu tun,do dass sich die Gesamtzahl der harmonischen Variationen eigentlich nur auf 5 beläuft .Am reinsten repräsentiert sich der harmonische Variationstyp in dem oben genann ten

" Tregians ground " (I, 60) von William Byrd. 5 mal hintereinander dient derselbe Bass in durchaus unveränderter Form als Grund der einzelnen Variationen.

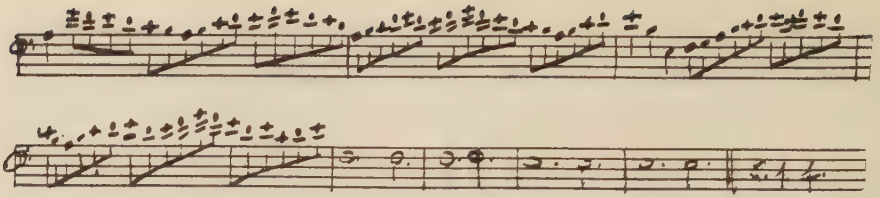


In der 6. Variation, vom 9. bis zum 14. Takt (es liegt jetzt 6/4 Takt vor, daher die Zahl von 16 Takten) löst er sich in eine laufende Bewegung auf, die aber kein neues harmonisches Moment mit sich bringt:

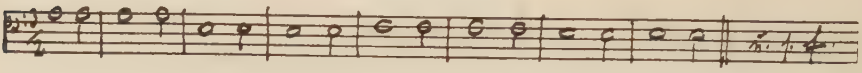
Die 7 Variation erweitert vom 7. Takt ab die 6/4 zu 9/4:



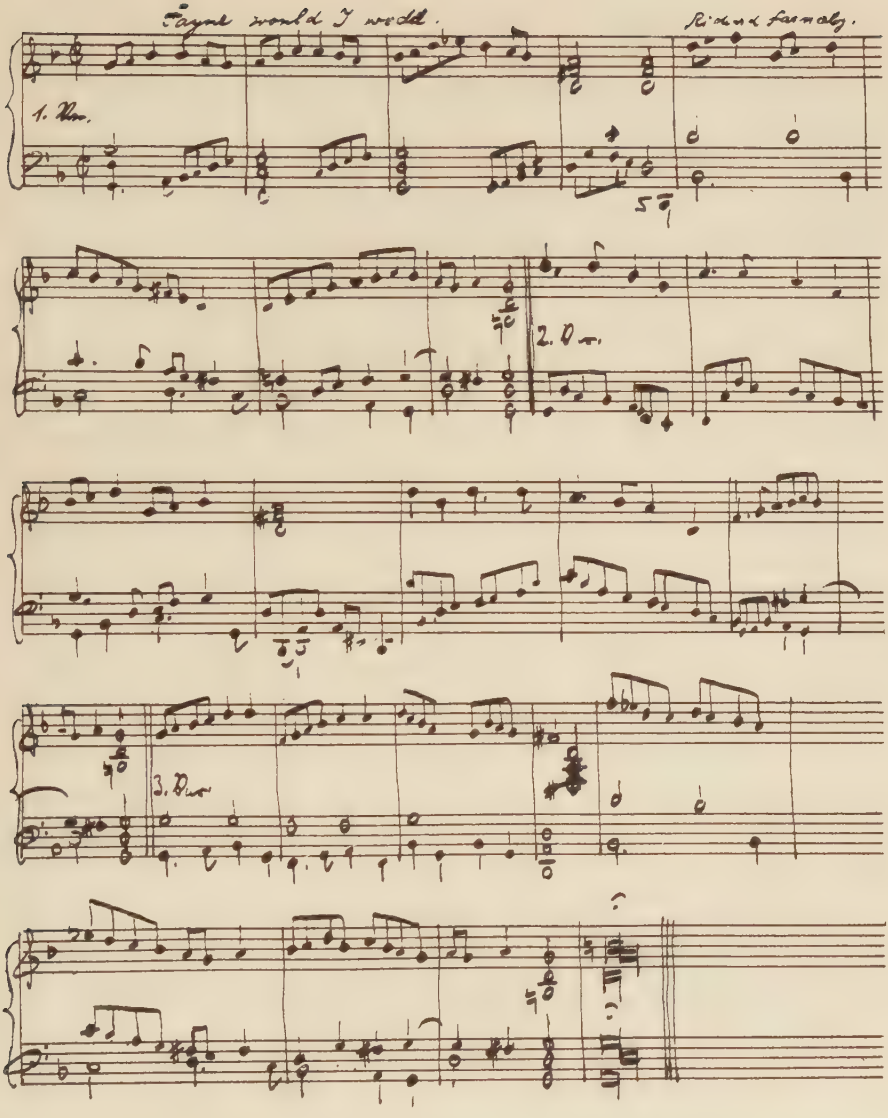
Die 8. Variation wechselt zwischen figuriertem und ursprünglichem Bass:,



und die 9. Variation verkürzt den 6/2 zu einem 3/2 Takt.



Variation 10, 11 und 12 halten wiederum (mit der Ausnahme eines Taktwechsels in der 10. Variation) am Originalbass fest. In ähnlicher Weise verlaufen die 4 andern harmonischen Variationszyklen. Als Beispiel dafür, wie weit sich das auf dem Bass errichtete Gebäude einesteils von Variation zu Variation unterscheidet, wie weit es andererseits zwischen den einzelnen Abschnitten trotzdem Verwandschaftszüge aufweist, diene die kurze Komposition von Richard Farnaby (II, 197) Selbst in ihrer gedrängten Kürze bietet sie ein typisches Beispiel vom Verlauf eines " harmonischen " Variationszyklus, aus welchem Grunde es auch unterlassen wurde, aus " Tregians Ground " Beispiele vom " Oberbau " zu geben.


Tägnk wondt I wodtl.
Rückwärts fassen alle.
1. Kno.
2. Kno.
3. Kno.

II, 250 , ist

durch seine Form AA' + BB', sowie durch vorübergehende Anwendung melodischer und kontrapunktischer Variation bemerkenswert. Währenddem die Zyklen von Byrd und das Stück von Inglott als grossangelegte, phantasie- und geistvolle Kompositionen angesehen werden können, besitzen wir in den Farnabyschen **Fayne** would J wedd ein Zeugnis von naiv volkstümlichem, feinem Humor, dem die Treuherzigkeit gut anstent.

Finden sich demnach der melodische und der harmonische Variationstyp nur in beschränkter Zahl angewendet, so beherrscht eine Vermischung aus beiden Typen weitaus das Feld der englischen Virginalvariation, so dass dieser Mischtypus, die melodisch - harmonische Variation überhaupt als der Typus der englischen Virginalvariation angesehen werden kann. Einfach genug formuliert sich das Prinzip dieses Typus: Zwischen den Grenzlinien des Basses und der Melodie, die beide der Veränderung unterworfen werden, spielt sich von Variation zu Variation ein eigengestaltetes Leben der Mittelstimmen ab, in denen melodische Beziehungen zu Ober- und Unterstimme anzutreffen sind. In Wirklichkeit allerdings bindet sich der schöpferische Geist auch hier nicht an ein Schema und an die Regel, so dass entweder das melodische oder das harmonische Prinzip vorherrscht, oder aber dass noch andere Einflüsse die Gestaltung der Variation mitbestimmen. Dass gerade dieser Typus zum Hauptrepräsentanten der gesamten Virginalvariation werden konnte, liegt eben darin begründet, dass die Komponisten in ihm volles Genüge und volle Freiheit zur Entfaltung aller Variationsmöglichkeiten finden konnten. Derartige Variationen über weltliche Liedmelodien enthält das **F. v. B.** im ganzen 22, und zwar: I, 9, 12, 15, 18, 42, 64, 65,

66, 104, und II, 112, 113, 127, 128, 131, 139 (der Aufmachung nach Liedvariation, dem Thema nach Tanzvariation), 141, 143, 158, 216, 230, 280, 297. Dazu kommt noch ein Stück von J. Bull, das E. Pauer in seinen " Old English Composers " veröffentlicht hat: " Les buffons " (13 Variationen). Ein überreiches, an Modifikationen gesättigtes Bild der melodisch - harmonischen Variation ist es, das uns in diesen 23 Variationszyklen entgegentritt. Aber nicht bloss reich an formalem, sondern auch an ästhetischem Interesse. Weisen doch manche Stücke schon eine " Stimmung " auf, die an spätere romantische Zeiten gemahnt. Von solch auffallendem Stimmungsgehalt ist II, 113: Pawles Wharfe von Giles Farnaby. Von den beiden Farnaby ist Giles, der Vater, offenbar die stärkere Begabung. Seine Variationen über Pawles Wharfe sind gleich manchen Zyklen von Bull und Byrd nach einem komplizierten Plan gebaut und stellen keine fortlaufende Reihe von Veränderungen über das ganze Thema dar, wie wir dies aus der späteren Zeit gewöhnt sind. Ihr Aufbau setzt sich zusammen aus AA' + BB' (= I.Variation) und A'' A''' + B'' B''' B'''' (= II.Variation) Zunächst bringt A in der Oberstimme die 1. Hälfte des Themas in seiner reinen, ursprünglichen Gestalt:

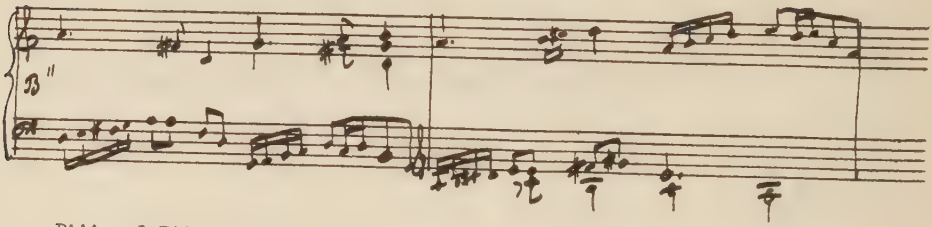
Es folgt A' mit der melodischen Figuration dieser 4 Takte, auf die Oberstimme und auf den Bass verteilt:

Dann tritt B mit der 2. Hälfte des Themas auf den Plan:(s.umst.Beisp.)

Ihre Figuration in B' verteilt sich analog A' wiederum auf Ober- und Bass-stimme:

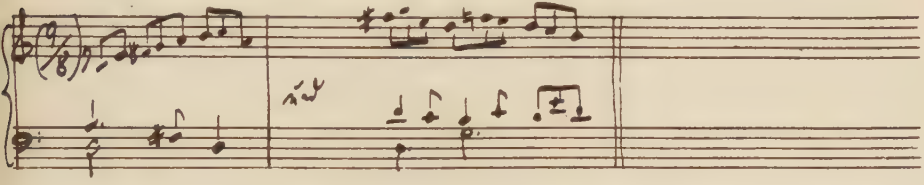
A'' und A''' sind zur Abwechslung im rein melodischen Typ gehalten:,

wogegen B'' so richtig melodisches und harmonisches Variierungsprinzip vermischt:



B''' und B'''' endlich verknüpfen mit ihrer melodisch - harmonischen Variationsgestaltung noch die kontrapunktische Kunst der Verlegung der Melodie in die Tenorstimme :

und B'''' bringt dazu durch die Hinzuziehung von Triolen sowohl in der Ober- als auch in der Unterstimme ein neues variatives Moment:



Wenngleich " Pawles Wharfe " an Umfang nur geringe Ausdehnung besitzt, so wird dieser bescheidene Umfang reichlich durch die einheitliche und geschlossene Stimmung, die über dem Ganzen liegt, aufgewogen.

Eine Analyse weiterer melodisch harmonischer Variationen weltlicher Lieder würde keine wesentlich neuen Momente bieten; dagegen ist es notwendig, noch einige Worte den Tanzvariationen zu widmen. Mit nur einer Ausnahme (I, 33) und mit nur einer Einschränkung (II, 286) - ersteres Stück hat harmonischen, letzteres teilweise polyphonen Variationstyp - können sämtliche Tanzvariationen dem ausgeprägt melodisch - harmonischen Variationstyp zugerechnet werden, an dem Ober- und Basstimme gleichermassen teilnehmen. Jedenfalls ist die konsequente Durchführung des Mischprinzipes viel stärker und bewusster durchgeführt als bei den Liedvariationen. Es sei hier bemerkt, dass manche Tanzvariationen zunächst nicht gleich als solche erkenntlich sind, da sie nicht in Abschnitte eingeteilt sind. Bei näherem Zusehen ergibt sich aber sofort eine durch die Variation bedingte Gliederung. Ferner tragen manche Tanzvariationen ähnliche Ueberschriften wie die Liedvariationen; es liegen ihnen dann aber ausgesprochene Tanzmelodien zugrunde. Zunächst ist nicht nur die Vorherrschaft von Pavana und Gagliarda festzustellen, sondern auch die offensichtliche Sorgfalt, mit der diese beiden Tänze variiert werden. Im ganzen weisen das F.V.B. und die Parthenia 68 Variationszyklen über Pavanen und Gagliarden auf, während

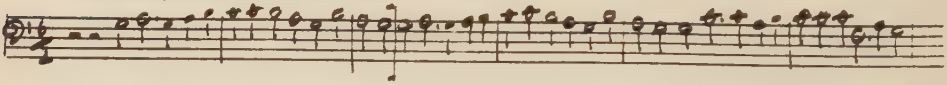
die Allemande 23 =, die Courante 18 = und die Gigue nur 5 mal variiert wird. Die Zusammengehörigkeit von Pavana und Gagliarda ist nicht nur eine äusserliche, sondern auch eine innerliche, insofern zwischen sämtlichen Pavanen und den ihnen nachfolgenden Gagliarden stets irgendwelche thematischen Beziehungen herrschen, dergestalt, dass die Gagliarda von der Pavana melodische Elemente übernimmt; sei es in einer ganz offensichtlichen Weise wie etwa bei II, 277 und 278, sei es nur im Sinne ganz schwacher Anlehnung wie etwa bei II, 169 und 170. Der Form nach sind die meisten Pavana - Gagliarda Variationen nach dem Schema AA' + BB' + CC' geschrieben (z.B. II, 277 und 278). Ausnahmen davon sind z.B. Pavana = AA' + BB' + A'' + A''' + B'' + B'''. Variationen desgleichen ! Gagliarda = AA' + BB' + A'' + A''' + B'' + B''' + A'''' + A''''' + B''''+ B'''''. (S.I,31 32 und 33 von J. Bull). Oder Pavana = AA' + BB' + C;
Gagliarda = AA' + BB' + CC'. (S. II, 169 und 170).
Die Allemande - Variationen folgen verschiedenen Formtypen, etwa AA' + BB' (II, 142) oder: AA' + BB' + CC' (II, 156) oder AA' + BB' + A'' + A''' + B'' + B'''. (I, 61) Oder gar: AA' + BB' + A'' + A''' + B'' + B''' + A'''' + A''''' + B''' + B'''' (I, 62).
Die Variation der Courante erfolgt meist nach dem einfachen Schema A + B (II, 228) Erweiterungen davon bestehen in AA' + BB' (II, 218) Byrd allerdings bietet in II, 241 die sehr komplizierte Form A a b + BB' A' a' b' + B'' + B'''. Von den 5 Variationzyklen über die Gigue (sämtliche im F.V.B.) ist der bedeutendste der von J. Bull (The Kings Hunt II, 135) Er ist nach dem ausserordentlich reichhaltigen Schema AA' + BB' + A'' A''' + B'' B''' + A'''' + A''''' + B'''' + B''''' gebaut.. Variationen über verschiedene andere oder auch über " namenlose " Tanztypen vermögen dem bisher gezeichneten Bilde nichts Wesentliches mehr beizusteuern. Im ganzen ist es ein noch farbenreicheres, individuelles und komplizierteres, als es die

Liedvariationen darstellten - schon der grossen Zahl der einzelnen Vertreter wegen. Die bedeutendsten Virginalisten, wie Byrd, Bull, Philips und Farnaby der Aeltere haben auf diesem Gebiete Unvergängliches geleistet.

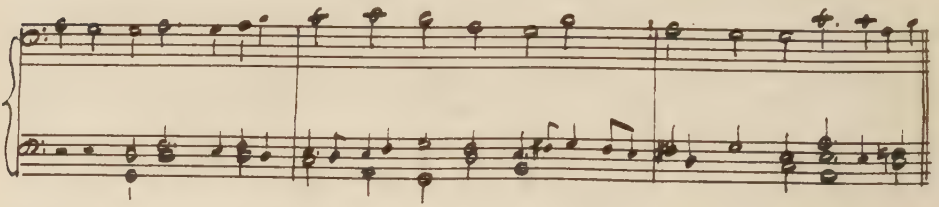
Es bleibt nur noch übrig, desjenigen Variationstypus zu gedenken, der noch auf dem Zusammenhang mit der kontrapunktischen Vokalkomposition beruht und der am wenigsten vom monodischen, akkordisch = metrischen Prinzip berührt ist: es ist der Typus der polyphonen (oder kontrapunktischen) Variation. (30) Die Melodie - das Thema - wandert grundsätzlich von Stimme zu Stimme und wird bei seinem jedesmaligen Auftreten erneut umkleidet und umspielt von Kontrapunkten, ohne jedoch im einzelnen selbst verändert zu werden. Währenddem uns diese Art der Variation gelegentlich schon im figurierten Choral der Virginalmusik begegnet ist, aber nur in vorübergehender Erscheinung, so dass daselbst nur von einem variativen Moment gesprochen werden konnte, so tritt sie uns in der polyphonen Variation als eigentliche, durchgeführte Form entgegen. Freilich bindet sich dabei der Komponist auch nicht an die Regel, und so sind Fälle anzutreffen, da die Melodie oftmals hintereinander der Oberstimme vorbehalten bleibt. Aber die Umkleidung bleibt dabei rein polyphoner, nicht melodischer oder harmonischer Art. Nicht ganz rein, aber wenigstens im Prinzip vertreten 3 Choralbearbeitungen Pulls den Typ der polyphonen Variation: F.V.B. I, 45 und II, 279, dazu das " Lactous met herten reyne " in der " Old english organ music ". Stärker ausgeprägt ist sie in F.V.B. I, 10, I, 41, I, 67, I, 68, in II, 126, II, 130 und II, 240. Die beiden letzteren nähern sich teilweise dem harmonischen Variationstyp. Trotz der Bezeichnung " Ground " können sie aber nicht der harmonischen Variation zugesprochen werden, da das Thema

(30) Wir bleiben treffender bei der Bezeichnung polyphon, da das kontrapunktische Element ja in alle Variationstypen hineinspielt, ausserdem der Kontrapunkt Note gegen Note auch als homophon bezeichnet werden kann.

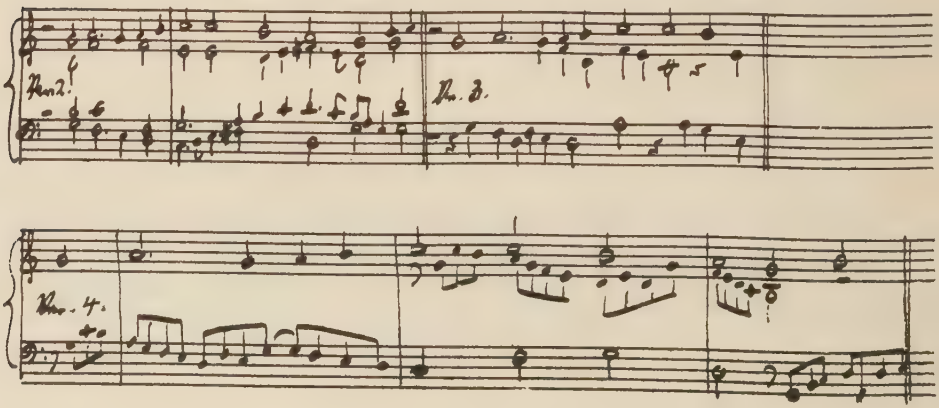
als Bass nur in seiner gelegentlichen Verwendung in der untersten Stimme dient. Ueberhaupt ist die rein polyphone Variation nur ein einzigesmal vertreten, in " The Maydens Song " von William Byrd (II, 126). In all den andern angeführten Stücken behauptet sie wenigstens die Oberhand. " The Maydens Song " mutet wie eine alte Vokalkomposition an, wenngleich in manchen Wendungen Einflüsse der melodischen Variation nicht abbestritten werden können. Unverhüllt, offen tritt das Thema zu Anfang im Tenor einstimmig ein:

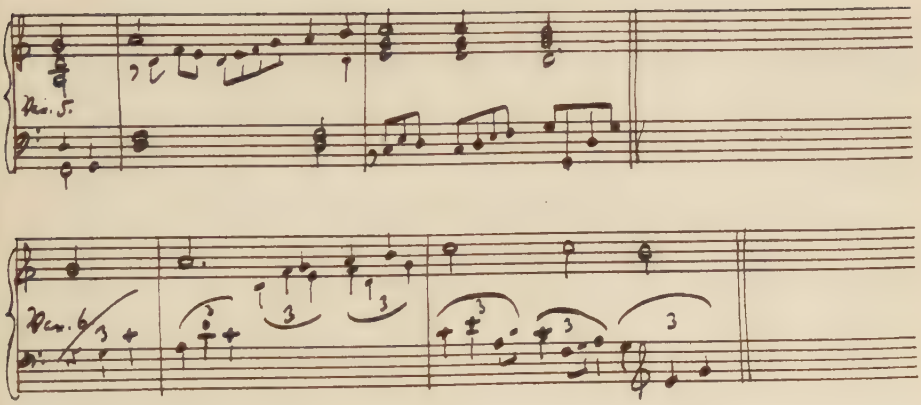


Im 3. Takt wird es von 2 Unterstimmen kontrapunktiert:

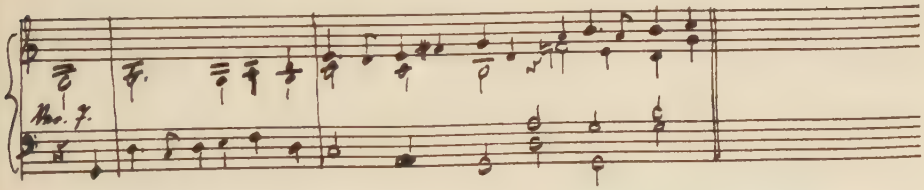


Von Variation 2 - 6 bleibt es der Oberstimme vorbehalten.

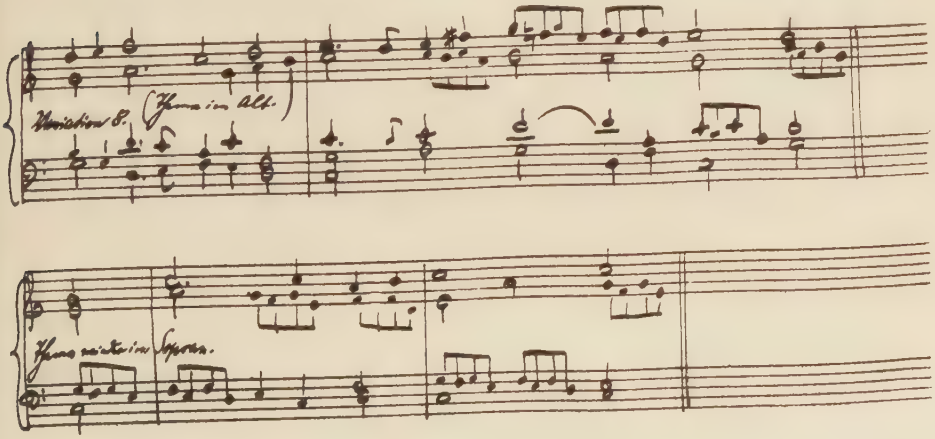




In Variation 7 wandert es dagegen wieder in den Tenor.,



um sich in der 8. und letzten Variation auf Alt und Sopran zu verteilen:



Eine zusammenfassende Bewertung der Virginalvariation kann unter zwei umfassenden Gesichtspunkten erfolgen: 1) unter dem der Variation als solcher und 2) unter dem ihrer Bedeutung im Rahmen der Gesamtentwicklung des Klavierspiels. (31) Jetzt, am Ende der vorausgegangenen Darlegungen, muss es uns mit Deutlichkeit zum Bewusstsein kommen, dass die Kunst der englischen Virginalisten das für sie doch (von Cabezon abgesehen) neu und unbebaut vorgelegene Gebiet der Klaviervariation nicht bloss umfassend ausgemünzt, sondern fast nahezu erschöpft hat. Nehmen wir das Wenige voraus, das einer späteren Zeit vorbehalten geblieben ist, nämlich den Typus der Charaktervariation, die Ausnützung des Tonartenwechsels, die erhöhte und bis ins Letzte gesteigerte Nutzbarmachung der rhythmisch - metrischen Umwandlung, (im Keim hatte eine solche schon angesetzt) so bleibt an positivem Ergebnis mehr als genug, um der englischen Virginalvariation bleibende Bedeutung zu sichern: (32) Das Bewusstsein vom melodischen und harmonischen Bestand eines Themas ist zur vollen Entfaltung und Ausprägung gediehen, letzteres sogar so weit, dass z.B. Byrd sein Thema durch verschiedene " Harmonisation " innerhalb des Zyklus in ein neues Licht setzt,

(31) Wenngleich für diese Arbeit die Innehaltung des ersteren Gesichtspunktes das Gegebene erscheint, so halte ich es nicht für angängig, den zweiten Gesichtspunkt ganz ausser Acht zu lassen. Von letzterem aus bringt allerdings Weitzmann - Seifferts Geschichte der Klaviermusik eine Fülle beachtenswerter, bedeutender Momente; einzelne, doch nur zerstreute Hinweise dieser Art enthalten die Handbücher von H. Riemann und Dommer - Schering, ebenso J.M.Müller - Blattaus " Grundzüge u.s.f. ". Nur Weniges findet sich bei W.Nagel,"Geschichte der Musik u.s.f.", währenddem Ch.v.d. Borren in seinen "Lesorigines u.s.f." namentlich der philologisch - wissenschaftlichen Seite in jeder Weise gerecht wird. Das Büchlein W. Niemanns und der betreffende Abschnitt bei O. Bie (" Das Klavier ") sind im Wesentlichen als schöngeistige Beiträge anzusehen.

(32) Wohl besassen die Virginalisten noch keine Variationssuite; aber dieselbe stellt ja nur eine formale und keine wesensbildende Neuerscheinung der Variation dar.

und dies in einer Zeit,als die Monodie ihre Entwicklung kaum angetreten hat.Die melodische Veränderung hat sich aus dem Bereich der bloßen Figuration in das Gebiet der eigentlich musikalischen Variation erhoben.Die Verzierung ist nicht mehr Konvention und Zugeständnis,sondern gleichberechtigtes Glied gegenseitiger melodischer Durchdringung und Verflechtung. Die Art des Festhaltens an dem einmal gefaßten Motiv,die echt instrumentale Verwendung desselben,konnten für alle Zeiten vorbildlich werden;die folgerichtige Verarbeitung,Weiterführung,Höherentwicklung eines erst nur im Keim vorhandenen Gedankens,was alles die Virginalisten aufweisen,bilden heute noch wesentliche Züge einer jeglichen guten Variation.(33) Der ins Große gehende Zug vieler englischen Variationszyklen ,besonders der Tanzvariationen,steht für diese Zeit einzigartig da,wie auch der weite Blick dieser Generation,der sich auf deutsche,französische und englische ,sowie niederländische Lied=und Tanzmelodien gleichermaßen erstreckt,stets Bewunderung verdient.Vor allen Dingen haben es ihre besten Vertreter vermocht, ohne den Rahmen des Ganzen zu sprengen,jeder einzelnen Variation ein individuelles Gepräge zu verleihen.Und auch in der unseren heutigen Empfinden fernerstehenden mosaikartigen Kleinarbeit:in Verkürzung,Verlängerung,Umkehrung u.dergl.,kann ein Faktor der Variation erblickt werden,der in einer späteren Periode zur vollwertigen Entfaltung gebracht wird.Das oft falsch und nur zu bereitwillig angewendete Schlagwort von der Überwindung der Zeit hat auf die Virginalvariation bezogen seine volle Berechtigung.In der Tat ist in ihr die causa movens für einen eigenen,für die Zukunft richtung=und wegweisenden Klavierstil zu erblicken.Alle wesentlichen Merkmale einer ty-

(33)Die melodisch figurative Veränderung zur Charaktervariation zu erheben, wie dies etwa Franz Schubert in seinem d moll Streichquartett getan hat,blieb freilich einer späteren Zeit vorbehalten.

pischen Klaviertechnik sind entweder im Keim oder schon voll ausgeprägt in der Virginalvariation vorhanden, besonders Tonwiederholungen, Sprünge aller Art bis zum größten, Nachschlagen einer Hand, nachschlagende Akkordgriffe, Akkordbrechungen, Terzen=und Sextenpassagen, rhythmisch komplizierte Figuren, besonders dreiteilige, auf beide Hände verteilte Läufe. Darin ist die überragende Bedeutung der Virginalvariation für die Allgemeinentwicklung des Klavierspiels gekennzeichnet. Wir verstehen heute vollkommen, dass Generationen von diesem Erbe zehren konnten.

Die Variation in England in ihrem ferneren Verlauf im 17. und im Anfang des 18. Jahrhunderts.

Historische Ereignisse und Umwälzungen, die in England im 17. Jahrhundert in reichem Masse hervortraten (auch der Puritanismus gehört zu den historischen Erscheinungen) brachten es mit sich, dass das ganze musikalische Leben des Landes schnell von der Höhe seiner Blütezeit herabsank und dass es entweder verkümmerte oder in Unfruchtbarkeit erstarrte. Jedenfalls hat in dieser Zeit Englands Klaviermusik kaum Nennenswertes zur Weiterbereicherung der Klaviervariation hervorgebracht, so dass es wohl angängig erscheint, im Anschluss an die Virginalperiode mit England abzuschliessen, um daraufhin endgültig beim europäischen Festland zu bleiben. Wohl hat G.Fr. Händel lange Zeit in England gelebt - ja er hat einer Periode der englischen Musikgeschichte ihre Prägung gegeben -, aber eingereiht kann er nur in die deutsche Musikgeschichte werden. Daher erfahren seine Klaviervariationen ihre Besprechung im Zusammenhang mit den deutschen Meistern. So ist nur noch festzustellen, dass das 1689 und 1705 erschienene Sammelwerk von J. und H. Playford (A choise collektion of lessons, being excellently set to the harpsichord) u.a. verschiedene " grounds " enthält, ("Harmonische" Variationen) dass William Babell (1690 - 1723) in seinen Klavierarien bei der Wiederholung Gebrauch von der melodischen Variation macht, und dass selbst Purcells grounds durchaus nicht an die der Virginalisten heranreichen. Vielleicht oder wahrscheinlich wäre selbst unter günstigen Verhältnissen dieser unfruchtbare Stillstand erfolgt, nachdem sich die Variation in der Virginalistenperiode doch in sich selbst erschöpft hatte.

Die Klaviervariation auf dem europäischen Festland vom Ausgang des 16. Jahrhunderts bis J.S. Bach einschliesslich.

Die reiche Ausbildung der Variationstechnik in der englischen Virginalmusik ist nicht ohne Einfluss auf das europäische Festland geblieben. Hatte um die Mitte des 16. Jahrhunderts zwischen Cabezon und den Virginalisten ein wechselseitiger Austausch an Ideen stattgefunden, so kann späterhin J.P. Sweelinck (1562 - 1621) als der Mittler zwischen England und Deutschland gelten, insofern aus seinem grossen Schülerkreis eine ganze epochemachende Organisten- und Komponistenschule gerade in Deutschland erwachsen ist. Deutschland war bisher im variativen Element stecken geblieben und hatte noch keinen ausgesprochenen Variationszyklus zu formen vermocht. Jetzt, an dem Vorbild der englischen Lied- und Tanzvariation geschult, konnte es dies Gebiet selber bebauen, und seine bisherige Klaviertechnik erfuhr durch diese ausgesprochene Figurationsmusik neue Belebung. Freilich schreibt Sweelinck seine Werke noch für Orgel und Klavier, und Scheidts Tabulatura nova ist der Aufschrift nach vom Komponisten selbst sogar für die Orgel bestimmt. Während man aus dem fürs Virginal geschriebenen Fitzwilliam Book einige wenige Stücke herausgreifen muss, die offenbar in erster Linie doch für die Orgel gedacht sind, wie die Choralbearbeitungen, muss man aus Sweelincks und Scheidts Orgelmusik die Stücke absondern, welche ihrer Technik nach für das Klavier geeigneter sind. Es sind dies die Lied- und Tanzvariationen, also diejenige Formgattung, die sich von vornherein schon bei den Virginalisten der grössten Beliebtheit erfreut hatte. Uebersehen werden darf indessen nicht, dass für Scheidt und Sweelinck offenbar eine sozusagen klaviermässige Behandlung der Orgel anzunehmen ist, die neben der grossen Kirchenorgel noch immer auch als kleines Kammerinstrument vorhanden war. (Vergl. auch W. Fischers Abhandlung in dem Freiburger Orgeltagungsbericht, die allerdings und wohl nicht ganz mit Recht, sich

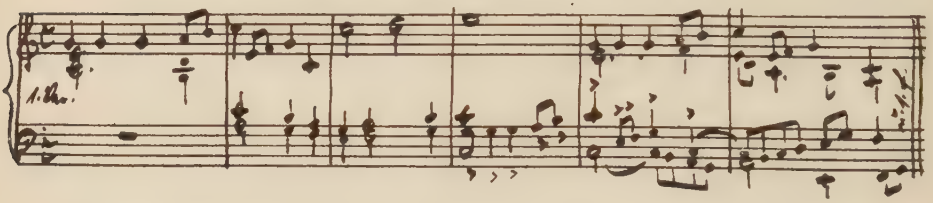
auf das 18. Jahrhunder bezieht, wo vom Praetoriusorgeltyp kaum noch die Rede sein kann, wenn man nach der Orgel sucht, auf welche die "weltliche" Musik dieses Jahrhunderts passend erscheint. Die ursprünglich zweifellos nur für die Orgel bestimmten Choralbearbeitungen Sweelincks und Scheidts können hier keine Berücksichtigung erfahren, da sie als solche in die Geschichte des Choralvorspiels gehören. Wir haben es lediglich mit der Entwicklung der Klaviervariation zu tun, und stehen Sweelincks und Scheidts Choralbearbeitungen auch noch mitten zwischen Werken, die dem Klavier mehr zugehören, so erfahren sie doch nach der Seite des Klaviers hin keine Fortsetzung; (34)(Aus dem gleichen Grunde bleiben im ferneren Verlauf der Arbeit auch J.U. Steigleders Vaterunservariationen unbesprochen.)

Von Sweelinck sind uns 8 Variationszyklen erhalten: (35) Nro 27: Mein junges Leben hat ein End, Nro 28: Unter der Linden grüne, Nro 29: Pavana Philippi, Nro 30: Ich fuhr mich über Rhein, Nro 31: Est ce Mars, Nro 32: Soll es sein, im Anhang Nro 35: Von der Fortuna ward ich getrieben, Nro 36: Paduana Hispania. Sweelinck bewegt sich hier ganz in den Bahnen der Virginalisten; aber doch nicht so, dass er sie sklavisch nachahmt. Vielmehr macht er sich nur ihre satztechnischen, besonders die Errungenschaften der Motivverwertung zu Nutze; im übrigen macht er keineswegs von allen den im F.V.E. vorhandenen Variationstypen Gebrauch. Im grossen Ganzen formt er seine Variationszyklen nach einem einheitlichen Plan: er bedient sich der polyphonen Variation und vermischt dieselbe mit der melodischen. Im allgemeinen sind die 1. und die 2. Variation rein polyphon gehalten, das Thema in der Oberstimme beibehaltend; in den folgenden Teilen tritt dann die melodische Variation hinzu. Je nach der Zahl der einzelnen Teile ist der 3.

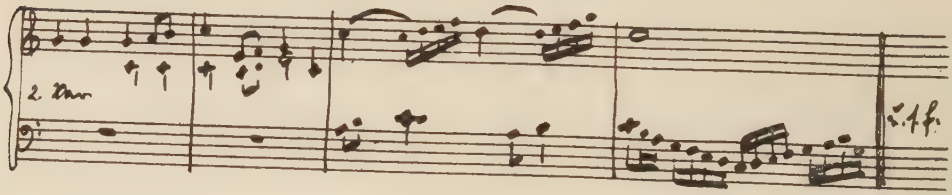
(34) Pachelbels Choralvariationen im Hexachordum Apollinis, sowie einige andere solche Choralbearbeitungen dieser Zeit sind zum Gebiet der typischen Lied- und Arienvariation zu rechnen und dals solche dem Klavier zugehörig.

(35) Sie stehen sämtliche im 1. Band der Gesamtausgabe. (Uitgave van de Vereeniging voor Noord- Nederlands Muziekgeschiedenis, s'Gravenhaage - Leipzig 1894.)

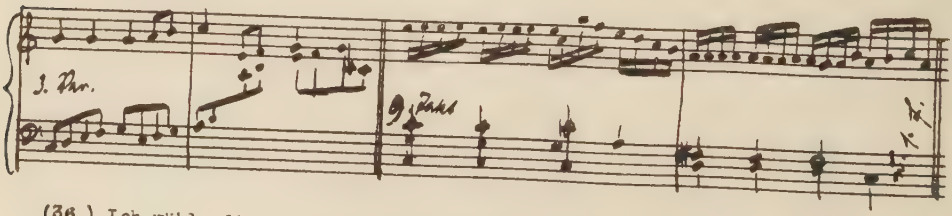
oder 4. Teil fast rein melodisch variierend gehalten, Ober- und Unterstimme in gleicher Weise beschäftigend. Die Analyse etwa von Nro 31 (Est ce Mars) vermag ein erschöpfendes und vollkommen klarlegendes Bild der Sweelinckschen Variation zu geben, so dass sich die Besprechung weiterer Zyklen erübrigt.(36) Schon der Anfang, das Thema, zeigt deutlich die Absicht der polyphonen Gestaltung;



ebenso Variation 2, in die sich allerdings im 3. und 4. Takt das melodische Element vorübergehend mischt:

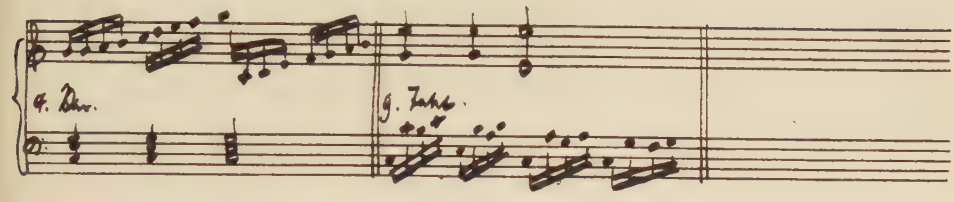


Variation 3 beginnt in polyphoner Manier, um im 9. Takt in die melodische zu verfallen.



(36) Ich wähle dies Beispiel auch deshalb aus, weil Scheidt in seiner Tabul. Nova dasselbe Thema variiert.

Rein melodisch figurativ ist Variation 4 gehalten:,



währendem Variation 5 wieder zum polyphonen Typ zurückkehrt, um im 9. Takt mit dem melodischen zu wechseln:

Die 6. Variation wechselt wie die vorhergehende 5. zwischen polyphoner und melodischer Behandlung:

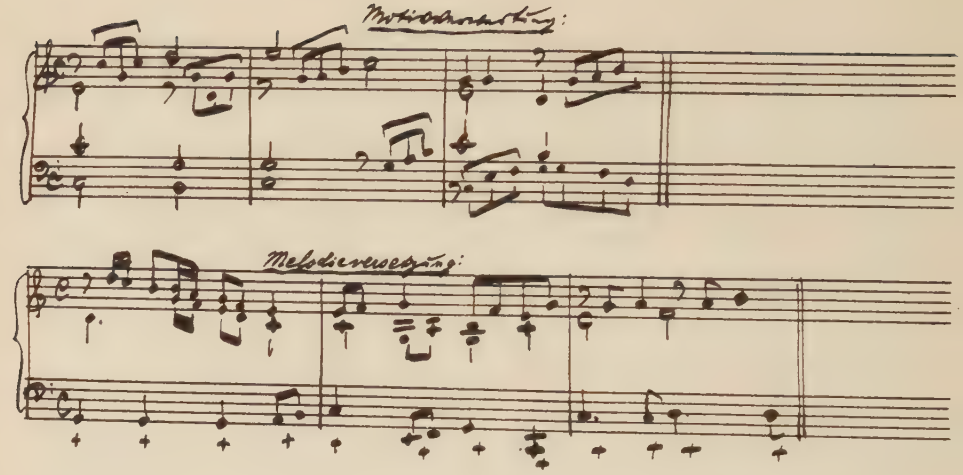
wie sie vom Taktwechsel Gebrauch macht, ist sehr anziehend. Variation 7 kehrt zum 4/4 Takt zurück und beschliesst in der begonnenen polyphonen Art den ganzen Zyklus:

Wohl kann über das Formale der Sweelinckschen gegenüber der Virginalvariation im Grunde nichts Neues gesagt werden; aber es liegt ein Fortschritt in der klaren und bedächtigen Art Sweelincks, die sich den phantasiereichen und oft überschäumenden Schöpfungen Bulls und Byrds an die Seite stellen darf. Wie planvoll überlegt und von seiner Ueberzeugung durchdrungen Sweelinck gearbeitet hat, geht schon aus der Tatsache hervor, dass er sich eben nur eine Variationsart zu Nutze gemacht hat, um dieselbe in allen 8 seiner Stücke beizubehalten. Auch in der Pavana Philippi, die schon Gegenstand des ältesten, bezw. am frühesten datierten Variationszyklus (1580) des F.V.B. ist, (I, 85) weicht er keineswegs von seinem Variationsverfahren ab. Diese Variationen des F.V.B. haben Peter Philips zum Komponisten, daher Sweelincks Bezeichnung " Pavana Philippi ". Philips formt seinen Zyklus nach dem Schema AA' + BB' + CC', wendet melodisch - harmonische (gemischte) Variation an, die im 3. Teil durch den Gebrauch der Hoketus Manier einen polyphonen Einschlag erhält. Das Ganze aber - in Anbetracht seiner frühen Entstehung ist dies gar nicht verwunderlich - mutet etwas trocken und unbeholfen an, währenddem Sweelincks Variationen reich und blühend ausgestaltet sind, selbst in den Hoketus Partien. Ausserdem bringt Sweelinck das Stück auf den doppelten Umfang: sein Schema lautet: AA' + BB' + CC' + A'' A''' + B'' B''' + C'' C'''.

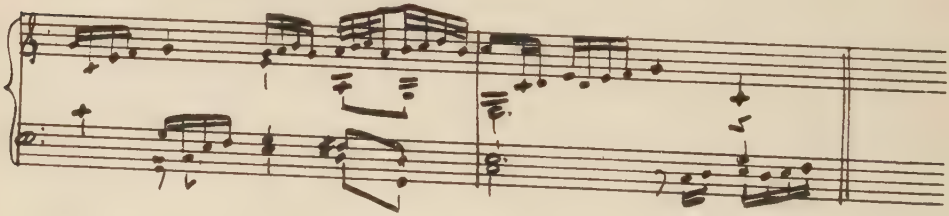
Näherliegender als der Vergleich zwischen den Engländern und Sweelinck ist ein solcher zwischen Sweelinck und seinem grossen Schüler S. Scheidt (1587 - 1654). Siebenmal bringt Scheidt in seiner Tabulatura Nova ausgesprochene Klaviervariationen weltlichen Charakters: 1) 12 Variationen über einen Passamezzo (Nro 6 des 1. Teils) 2) 12 Variationen über das " Wehe, Windgen, wehe", (Nro 7 des 1. Teils) 3) 7 Variationen über das " Ach, du feiner Reiter " (Nro 10 des 1. Teils) 4) 10 Variationen über das " Est ce Mars " (Nro 11 des 1. Teils) 5) 5 Variationen über das " Angelica

Fortunae " (Nro 8 des 2. Teils) 6) 10 Variationen über das " Soll es sein " (Nro 10 des 2. Teils) 7) 7 Variationen über das " Also gehts, also stehts. (Nro 11 des 2. Teils) Es sind ähnliche Melodien wie die, welche Sweelinck seinen Variationen zugrunde legt; dagegen verwendet Scheidt im Unterschied von Sweelinck den ausgesprochen deutschen Allemanda-Tanz (in Nro 6 und 7) Eine Melodie ist beiden gemeinsam: das " Est ce Mars. " Ein rein äusserlicher Unterschied zwischen der Sweelinckschen und Scheidtschen Behandlung dieses ansprechenden " Volks-" liedes besteht darin, dass Scheidt seinen Variationen das Thema in einer einfachen 4 stimmigen Bearbeitung " Note gegen Note " vorausschickt und dann, seiner eigenen Zählung nach, mit der 1. Variation beginnt, um im ganzen ausser dem Thema 10 gegenüber 7 Veränderungen Sweelincks, bei dem ein eigentliches Thema nicht vorhanden ist, zu bringen. Bei näherer Betrachtung ergibt es sich, dass Scheidt im grossen Ganzen nach demselben Plan variiert wie Sweelinck: ein polyphoner Grundzug herrscht vor; unterbrochen wird er von rein melodisch-figurativen Momenten der Veränderung. Alle dieselben Eigenschaften, die als wesentliches Merkmal der polyphonen Variation bei Sweelinck festgestellt wurden, finden sich auch bei Scheidt wieder, (37) so insbesondere die konsequente Ausnützung eines einmal gefassten Motives. (S. Variation 1 ab Takt 3). In der 9. Variation bringt Scheidt die Versetzung des Themas in den Bass und benützt damit ein naheliegendes Mittel der Abwechselung, von dem Sweelinck keinen Gebrauch gemacht hat.

(37) S. hiezu insbesondere den Aufsatz von M. Seiffert: J.P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler. (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 7. Jahrgang 1891).

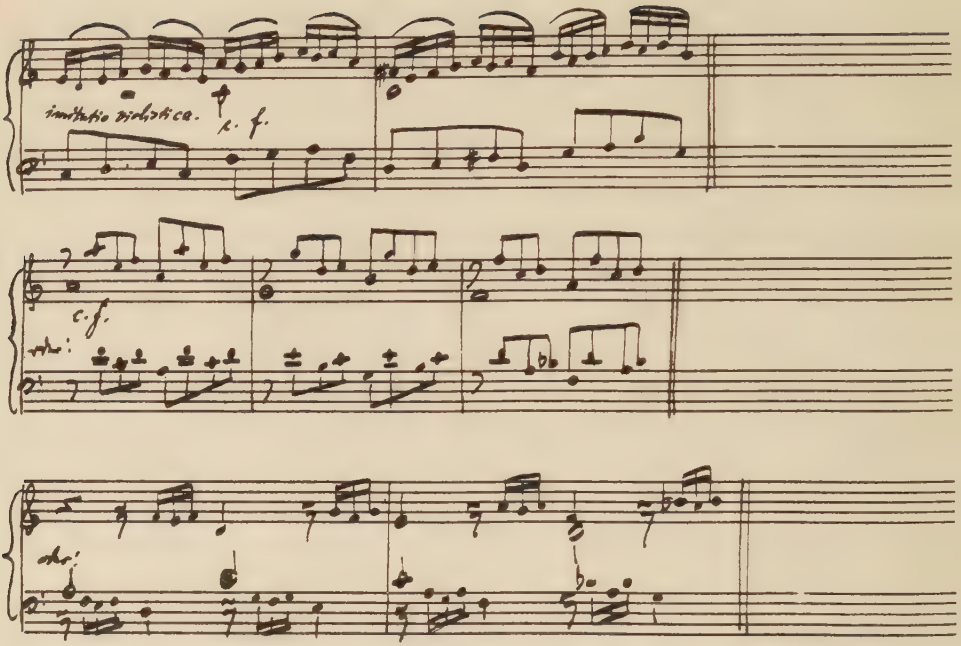


Auch in der 6. Variation nimmt Scheidt die Versetzung der Melodie in den Bass vor. Gleich Sweelinck setzt er polyphone und melodische Variierung unmittelbar nebeneinander, so z.B. in der 2. Variation:



Weitere Vergleichung beider Variationszyklen über " Est ce Mars " bestätigt nur das Bild einer durchaus wesentlichen Uebereinstimmung beider Meister. Freilich ist diese Uebereinstimmung nicht etwa einer schülerhaften Nachahmung von seiten Scheidts gleichkommend, im Gegenteil wehrt sich der Schüler innerhalb des vorgezeichneten, übergeordneten Gesichtspunktes durchaus die individuelle Freiheit. Sehen wir von einer Neuerung, die

Schein gegenüber Sweelinck aufweist, ab, der Anwendung der " Imitatio violistica " z.B. in der 8. Passamezzo-Variation, so kann gesagt werden: Sweelinck und Scheidt übernehmen von den Engländern die Variierung von weltlichen Lied- und Tanzmelodien, schaffen sich aber beide einen eigenen Variationstyp, der in einer individuellen Vereinigung von polyphoner und melodisch-figurativer Veränderung besteht; sie machen sich die technischen Errungenschaften der Virginalperiode zu Nutze, insbesondere Terzenpassagen und akkordische Zerlegung, die Anwendung 3teiliger Figuren, den Gebrauch des Taktwechsels, sie vermögen aber durchaus von hoher Warte aus zu gestalten, was sich besonders in der planmässigen, sinnfälligen Verwendung des technischen Apparates und in dem deutlich erkennbaren Prinzip der inneren Belebung - Gleichgewicht auf der einen und bewusste Steigerung auf der andern Seite - zu erkennen gibt. Von der harmonischen Variation sehen beide vollkommen ab. Zur Vervollständigung des Gesamtbildes ist noch anzuführen, dass sowohl Sweelinck als auch Scheidt in ihren freien Orgel- bezw. Klavierformen den " Fantasien ", variative Elemente zur Anwendung bringen, und zwar im Sinne der polyphonen Variation. So in S. Scheidts Fantasie über Ut, re, mi, fa, sol, la:



Von Sweelincks weiteren deutschen Schülern Melchior Schildt, Heinrich Scheidemann, Jakob Prätorius und Paul Siefert haben nur Schildt und Scheidemann Belege für Klaviervariationen heute noch aufzuweisen; dass sich aber auch die anderen auf diesem Gebiete betätigt haben, ist zum mindesten wahrscheinlich. Von Schildt sind zwei Zyklen im Anhange der " deutschen Oden und Lieder, herausgegeben von Gabriel Voigtländer 1642 " erhalten: (Original in der Kgl. Bibliothek zu Kopenhagen) I) Gleichwie das Feuer II) Paduana lagrima. Vergl. auch: H. Panum, Melchior Schildt (Monatshefte für Musikgeschichte 1888.) Für Scheidemann geben Ms.K.N. 208, 209 und 210 der Lüneburger Stadtbibliothek, Ms.mus.am. 340 des Joachimthal-

schen Gymnasiums zu Berlin, Adnex zu G. Voigtländers Oden (1642) in der Kgl. Bibliothek zu Kopenhagen, endlich das Klavierbuch der Anna Maria von Eyl (1671) - Universitätsbibliothek Amsterdam - Aufschluss. Die Variationen von Schildt und Scheidemann vermögen zu dem oben gekennzeichneten Bild nichts Wesentliches beizutragen. In Anlehnung an die alte Koloratur und Diminution verfahren sie fast ausnahmslos nach dem melodisch - figurativen Veränderungstyp, der nur ganz gelegentlich eine kleine Anlehnung an den polyphonen Typ erfährt. (37)

Die Variation bei Girolamo Frescobaldi.

Etwas später als die Niederlande mit Sweelinck tritt Italien mit Frescobaldi in die Nachfolge der Virginalvariation ein. Girolamo Frescobaldi (1583 - 1644), die glanzvollste Erscheinung der italienischen Organisten des 17. Jahrhunderts, wendet in seinem Werk die Variation so vielfältig an, dass es auf den ersten Anblick fast unmöglich erscheint, Ordnung und System in die Fülle des Stoffes zu bringen. Wie deutlich erkennbar heben sich in den Werken Sweelincks und Scheidts die " Variationen " von den übrigen Stücken ab, und wie grosszügig und unbekümmert wandert die Variation durch die Werke Frescobaldis ! Eine Gesamtausgabe seiner Werke fehlt leider bis auf den heutigen Tag; schon dadurch wird die Uebersichtlichkeit sehr erschwert. Am einfachsten wird auch bei ihm eine Ordnung im Grossen erreicht, wenn man sämtliche Variationserscheinungen unter zwei umfassenden Gesichtspunkten betrachtet: 1) unter dem der uneigentlichen, nicht ausgesprochenen, 2) unter dem der eigentlichen, echten Variation.

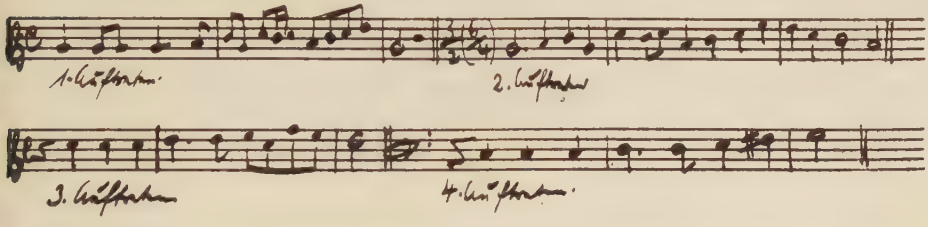
(37) Von P.Cornet erwähnen Weitzmann - Seiffert und Ritter " Klaviervariationen". Niemann charakterisiert dieselben in seinem Klavierbuch als eine glückliche Vermischung von englisch - niederländischen und italienischen Elementen".

Erstere findet sich vor in einem kolorierten Madrigal, sowie in allen den Stücken, die sich unter der Bezeichnung des Variationsricercars zusammenfassen lassen, besonders aber in den auf dem Basso ostinato-Prinzip fussenden Stücken. Echte Variation ist in den eigentlichen Variationszyklen, ausserdem in kleineren zerstreut auftretenden Stücken enthalten. Die erhaltenen Altdrucke der Frescobaldischen Orgel- und Klavierwerke bringen in dem erwähnten Madrigal das einzige Stück, in dem beabsichtigte Koloratur, Diminution und Fioritur vorliegt; es ist die Bearbeitung eines Arcadeltschen Madrigals, betitelt: " Ancidetemi pur d' Arcadelt passagiato ". (38) Das Stück ist geistvoll, grosszügig gehalten und birgt eben in der Bearbeitung einer ursprünglich einfachen Madrigalweise eine Menge variativer Momente, ähnlich den schon besprochenen Madrigalbearbeitungen des F.V.B. (39) Folgt Frescobaldi in diesem Stücke einer Gewöhnung, einem zeitlich bedingten Stil, so geht er in der nun folgenden zweiten Variationserscheinung zweifelsohne auf die Vergangenheit zurück. Was uns in den grossen Messen der Niederländer begegnet, nämlich der Gebrauch, eine ganze Messe hindurch dasselbe Thema in verschiedenen Abwandlungen beizubehalten, finden wir überraschenderweise in Frescobaldis Orgel- und Klavierwerken wieder. Wir geben dieser Erscheinung den Namen " thematische Variante " und suchen

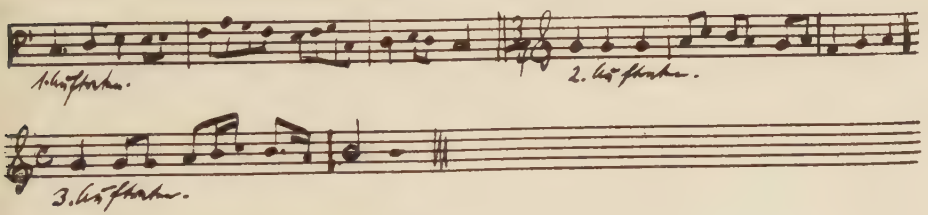
(38) Quelle: Il secondo libro di Toccate, Canzone, Versi d'hinni, Magnificat, Gagliarde, Correnti et altre Partite d'intavolatura di Cembalo et Organo di Girolamo Frescobaldi, Organista in S.Pietro di Roma. In Roma con licenca de Superiori 1637 da Nicolo Borbona.

(39) Ambros spricht sich in seiner Musikgeschichte sehr begeistert über das Stück aus: " Frescobaldi hat es nicht verschmäht, fremde Kompositionen zu kolorieren, wie man in Deutschland sagte - er braucht den Ausdruck passagiare - in Passagen auflösen. Die Eleganz und Noblesse, mit welcher Frescobaldi das heikle Geschäft des Kolorierens hier durchführt, zeigt den enormen Unterschied zwischen ihm und den deutschen Koloristen, welche daneben den Eindruck geschmackloser Barbaren machen: Elias N. Ammerbach, Bernhard Schmidt Vater und Sohn, Jakob Paix, Johannes Woltz. " -

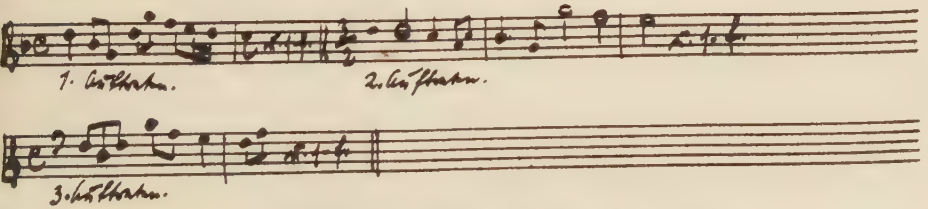
im folgenden ihre Bedeutung für die Komposition zu ergründen. In zahllosen Fällen lässt sich ihr Vorkommen nachweisen, woraus nur wenige typische herausgegriffen werden sollen: (40)



Oder: (41)



Oder: (42)

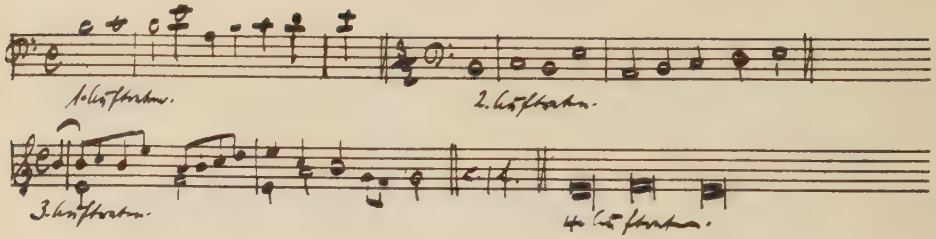


(40) Quelle: Fiori musicali di diverse Compositioni. Toccate. Kyrie. Canzoni. Capricci e Ricercari in Partitura a 4 utili per sonatori. / Autore Girolamo Frescobaldi / Organista di San Pietro di Roma / opera duodecima con privilegio. In Venetia apresso. Alessandro Vincenti 1635 (Seite 26) oder: Hieronymus Frescobaldi, Ausgewählte Orgelsätze aus seinen gedruckten Werken. Herausgegeben von Fr.X.Haberl. Neu-Ausgabe von B.Fr.Richter. Leipzig. Breitkopf und Härtel. 1.Band Seite 12 ff.

(41) Quelle wie vorher oder Haberl - Richter, I.Seite 18 ff.

(42) Quelle: das schon erwähnte Jl secondo libro u.s.f. oder Haberl - Richter II, Seite 13 ff.

Oder: (43)

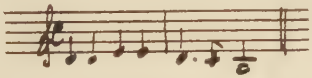


Aus Canzonen, aus Ricercari, aus Fantasien, aus Capriccios, aus Magnificats, aus Hinni lassen sich solche Beispiele genugsam herauslesen, also aus all den Formen, die auf dem Prinzip der Imitation beruhen und als Vorläufer der Fuge anzusehen sind. Deshalb wird Frescobaldi kurzerhand als der Schöpfer des Variationsricercars bezeichnet. Diese Bezeichnung stimmt allerdings nur dann, wenn unter dem Ricercar alle imitierenden Formen zusammengefasst werden. Den Höhepunkt der thematischen Variante erreicht Frescobaldi in seinen Fantasien, die bei ihm z.T. ganz aus dem Prinzip der Imitation heraus geboren sind. Da unterzieht er 2 oder 3, einmal sogar 4 Themen dieser variativen Abwandlung, und jedesmal dient die Variante wieder zur Bildung neuer Abschnitte durch Imitation in den einzelnen Stimmen. Ein vorwiegendes Mittel zur thematischen Variante ist Frescobaldi die rhythmische Umwandlung; (Vergrösserung, Verkleinerung, Taktwechsel, Verschiebung u.dergl.) nur in selteneren Fällen verändert er die Intervallschritte - er zieht also die rhythmische Umwandlung der melodischen vor. Ob er durch

(43) Quelle: I.Libro delle Fantasie à 4... In Milano, per l'herededi Simon Tini e Filippo Lomazzo 1608. Oder: Pasquinische Abschrift in der Staatsbibliothek zu Berlin.
Auch Weitzmann - Seifferts Geschichte der Klaviermusik führt dieses Beispiel an, nicht aber unter dem Gesichtspunkt der thematischen Variante sondern unter dem der " Höhe seines formalen Könnens. "

das Studium bezw. durch das Anhören der niederländischen Messen oder durch eigene Intuition zur Anwendung der thematischen Variante geführt wurde, ist heute für uns nicht mehr zu entscheiden. Jedenfalls kommt ihr in der Komposition Frescobaldis eine große Bedeutung zu: er gewinnt durch sie neue Mittel und neue Wege, zum mindesten neue Anregung, um sein Stück auszubauen, und die gegenseitige Bezugnahme auf ein " Urthema " gewährleistet die innere Einheit und Zusammengehörigkeit. Weil jedoch der eigentliche Ausbau, die treibende Kraft der Weiterführung, dem Imitations- und nicht dem Variationsprinzip angehört , so können diese Stücke nicht als eigentliche Variationen bezeichnet werden, und es kann nur von dem ihnen innewohnenden variativen Element die Rede sein. Dass es tatsächlich zur Schaffung ganz hervorragender Kompositionen führte, beweisen die beiden Stücke, die als die bedeutendsten ihrer Art anzusehen sind: 1) das " Chi questa Bergamasca sonara, non pocho Imparera " und 2) das "Capriccio sopra la Girolmeta. " (44) Beide Stücke sind fünfteilig, im Aufbau durchaus einander entsprechend; die Analyse zeigt vollkommen formale Analogie. Der " Bergamasca " liegt das folgende Thema zugrunde: (45)

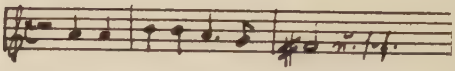
Nachdem im ersten Teil des Stückes dieses Thema in verschiedenartiger Imitation im ganzen 8 mal aufgetreten ist (das 7. und 8. mal schon in der geringen Umbildung



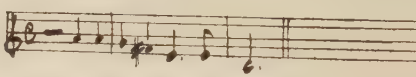
vergrössert es sich im 2. Teil im 6/4 Takt zur folgenden Gestalt:

(44) Quelle: Fiori musicali u.s.f. Seite 89 ff und Seite 96 ff oder Haberl Richter I, Seite 41 ff und Seite 44 ff.
(45) Haberl weist auf seine Aehnlichkeit mit dem " O sanctissima " hin.

Im 3. Teil heisst es:

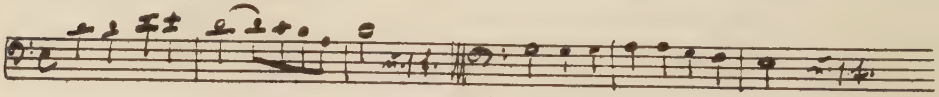


und wird weitergeführt durch den Zusatz:

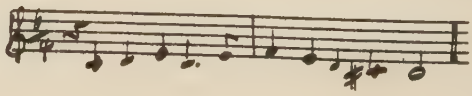


Frescobaldi ist also im 3. Teil wieder zum 4/4 Takt zurückgekehrt, bringt aber als neues Moment die rhythmische Verschiebung. Im 4.Takt wendet er analog dem 2. wieder dreiteiligen Takt an, nämlich den 3/2 in folgender melodischer Form:

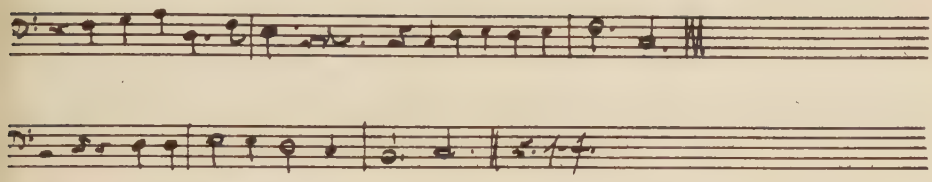
und im 5. und letzten Teil tritt doppelte Abwandlung im ursprünglichen 4/4 Takt ein, nämlich:



Alle diese Umbildungen sind rhythmischer Natur, von der etwas abgeänderten Melodik des 5. Teiles abgesehen. Und dennoch vermag Frescobaldi mit ihrer Hilfe immer wieder neues Leben, neue Gestaltung in den Verlauf des Stückes hereinzubringen - nämlich dadurch, dass er dem abgeänderten Thema jeweils ganz neue Kontrapunkte der vielseitigsten Erfindung entgegenstellt. Auch für diese Kontrapunkte benützt er die thematische Umbildung, wie etwa im 2. Teil, wo aus



das folgende wird:



Diese letztere Umbildung erinnert aber ganz deutlich wieder ans ursprüngliche Thema; der Kreis des thematischen Geschehens schliesst sich zur Einheit. Darin ist das bedeutende Moment der thematischen Variante Frescobaldis zu erblicken. Frescobaldi ist gross nicht nur in der äusserlichen Erschöpfung aller zur Verfügung stehenden formalen Mittel, sondern vor allen Dingen auch in der geistigen Durchdringung des an sich spröden Stoffes mit in sich abgeschlossenem musikalischem Leben.

In der Verwendung des Basso ostinato-Prinzips zu selbständigen Kompositionen folgt Frescobaldi einem schon zeitig vor ihm gepflegten Gebrauch.(46) Es liegt im Wesen der damaligen Zeit, dass sich die Anwendung des Basso ostinato Prinzips bei ihm unter den verschiedensten Namen und zusammen mit anderen Stücken verquickt vorfindet. Zunächst allerdings erleichtern die Bezeichnungen Passacaglia und Ciacona bei einigen der betr. Stücken die Auffindbarkeit wesentlich. In dem schon erwähnten " Jl primo libro " sind zu finden:

Passacaglia e Balletto	(Seite 70)
Passacaglia	(" 72)
Partite cento sopra il Passcagli	(" 74)
Corrente e Passacaglia	(" 76)

(46) S. darüber die Abhandlung Riemanns in seinem Handbuch der Musikgeschichte II,2 Seite 87 ff, worin über die Verwendung ostinater Bässe bei G. Caccini, Ant. Cifra, St.Landi und S. Rossi gesprochen ist; s. ebenso die Ausführungen über den Basso ostinato überhaupt in Ambros' Geschichte der Musik.

Ciacona e Passacaglia (Seite 79)
Balletto e Ciacona (" 91)
Corrente e Ciacona (" 92)

Ferner - da die Bezeichnung " Folia " gleichbedeutend mit Passacaglia und Ciacona ist - gehören hieher:

Partite 6 sopra l'aria di follia (Seite 63)

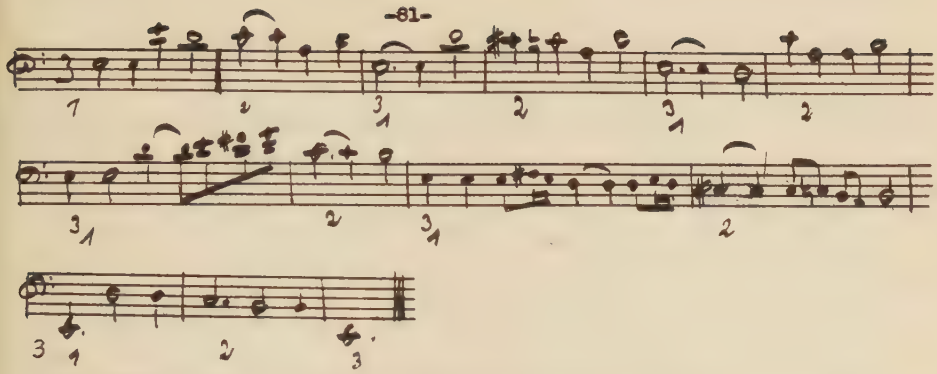
Zwei weitere Basso ostinato-Kompositionen laufen unter dem Titel eines Capriccios, der bei Frescobaldi sowohl rein imitierender Form als auch einmal einem ausgesprochenen Variationszyklus zukommt:

1) Capriccio del soggetto scritto sopra l'aria di Ruggiero (Seite 85)
2) Capriccio Pastorale (bildet den Abschluss des " Jlprimo libro) [47]

Schliesslich sind der Basso ostinato-Form zuzurechnen: [48]

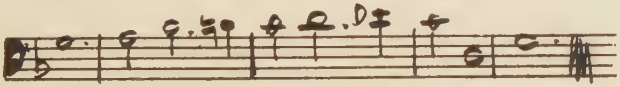
Christe Nro 4,5,6 und 7 aus den Fiori musicali (Haberl-Richter I, Seite 2 ff), und endlich findet sich das Basso ostinato-Prinzip mit der thematischen Variante verknüpft in Christe Nro 23/24, Kyrie 8/13, Kyrie 20/22 (Haberl-Richter I) und in Hinno della Domenica Nro 49, Hinno dell' Apostole Nro 50, Hinno i-ste confessor Nro 51. (Haberl-Richter II). Die eigens Ciaconna und Passacaglia benannten Stücke Frescobaldis repräsentieren keineswegs den uns heute geläufigen Typus dieser Form. Es erfordert genaue Betrachtung, um den Passacagliencharakter gleich aus dem ersten so benannten Stück herauszufinden. (Dass dasselbe in Beziehung zu den beiden vorausgehenden Stücken " Balletto " und " Corrente del Balletto " steht, wird späterhin besprochen.) Es liegt ihm ein dreitaktiges ostinates Bassomotiv zugrunde. Der 3. Takt ist jeweils Abschluss und Wiederanfang der Wiederholung die stets mehr oder weniger variiert erscheint.

[47]) Das zweite im Neudruck zugänglich bei Ritter, Gesch. u. s.f. Bd.II, Seite 30 ff.
[48]) Wenngleich man diese Stücke auch als Grenzfall zwischen Basso ostinato und polyphoner Variation bezeichnen kann.



Die Merkzeichen eines Passacagliabasses sind diesem Ostinato nicht abzusprechen, besonders da auch das chromatische Element nicht fehlt. Die Oberstimmen behalten ganz hindurch in allen Kontrapunkten das Motiv bei, dadurch wird die Einheitlichkeit gewahrt. Für unsere heutigen Begriffe oder an J.S. Bach gemessen mutet die Kürze des Stückchens eigenartig an. Doch ist ein erklärlicher Grund hiefür darin zu finden, dass Frescobaldi das Stückchen zu dem vorausgehenden Ballett und zu der Corrente in Beziehung setzt, und offenbar will er alle dreimal dieselbe Ausdehnung beibehalten. Auch die 2. Passacaglia (Seite 72) steht zu vorausgehendem Ballett und Corrente in Beziehung, was hier aber nicht hindert, dass sie sich auf eine Ausdehnung von 48 Takten erstreckt. Ihr Bass ist der folgende:

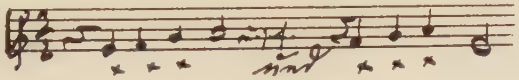
Wiederum ist der 3. Takt eines Abschnittchens gleichzeitig der erste eines neuen. Mehr oder weniger offen, doch stets noch erkennbar, wird er bis zum 9. Takt auf Seite 73 beibehalten. Mit der Bezeichnung " Altro tuono " kommt zum Abschluss die Chromatik zu ihrem Recht. Die 4 taktige Formel



beherrscht das Stück bis zu seinem Abschluss. Die Kontrapunkte darin sind manchmal ziemlich herkömmlich, manchmal wiederum fast befremdend. Doch weisen sie stets motivische Arbeit und inneren Zusammenhang auf. In diesem sowie im vorhergehenden Bass sind manche Sprünge auffallend kühn. (49)
Die dritte Passacaglia (Seite 76) führt den Titel: Cento partite sopra Passacaglia. Nach diesem Titel und nach der begonnenen Numerierung von 2 zu 2 Takten sind 100 Variationen über einen Basso ostinato zu erwarten. Mit Nro 11 aber bricht am Schluss von Seite 74 die Numerierung ab, auf Seite 75 tritt die Bezeichnung Corrente auf, nach weiteren 12 Takten wiederum die der Passacaglia, welche in die Anmerkung " Altro tono " einmündet. Mit diesem " Altro Tono " tritt diesmal das parallele F Dur ein, wenn der ihm vorausgehende typische Kirchenton als d moll bezeichnet werden mag. Seite 79 wiederholt sich die Bezeichnung Ciaconna. Die Ciaconna steht tatsächlich mit dem Vorhergehenden im Zusammenhang, wenngleich durch die immerfortwährenden Um- und Abbiegungen das ursprünglich Festgehaltene sich immer mehr verliert und der Zusammenhang immer geringer, und deshalb auch schwerer erkennbar wird. So tritt auf Seite 79 eine thematische Variante auf, die sehr weit in der Umwandlung geht. Aus

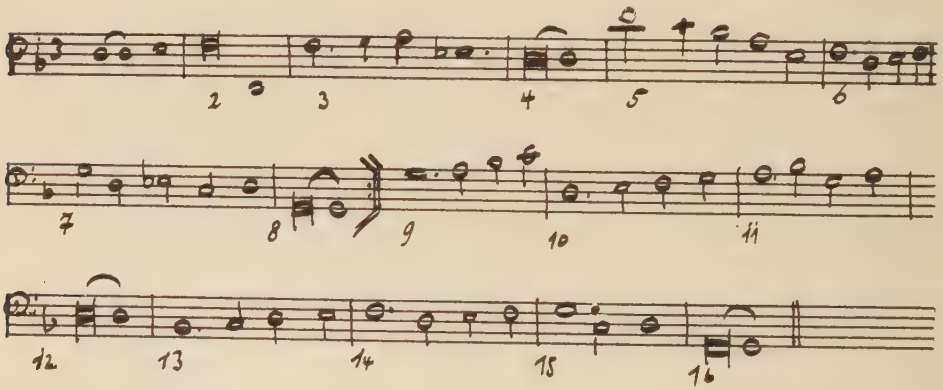
(49) Eine vollkommene freie, das Original nur in leiser Andeutung wahrende Klavierbearbeitung der II. Passacaglia hat A. Stradal bei Schuberth veröffentlicht. Im selben Verlag ist auch eine Orgelbearbeitung dieses Stückes zu finden.

Im Verlauf der folgenden Seiten wechseln die Bezeichnungen Ciaconna und Passacaglia ständig miteinander ab; auf Seite 83 ist ein Zusammenhang nur mehr auf melodischem Gebiet in der folgenden Form erkennbar:

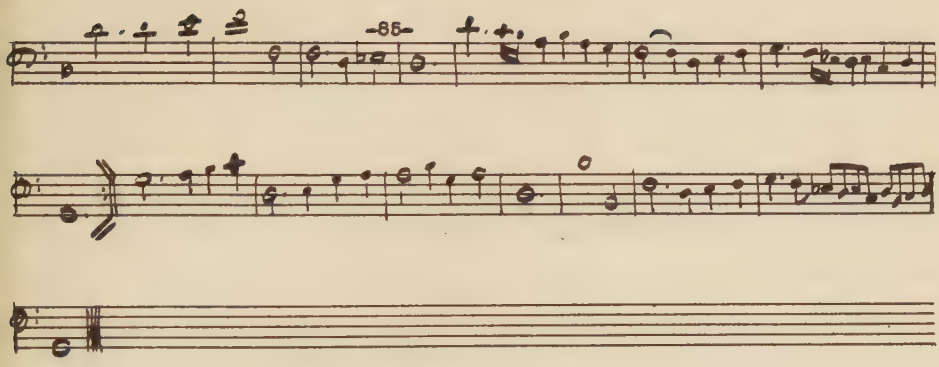


Von nun an tritt auch typische Chromatik des Basses auf, und dieser letzte Abschnitt führt zweimal zu einem Wechsel der Tonart, (jedesmal durch altro tono bezeichnet) um in unserem heutigen e moll das eigenartige Werk abzuschliessen. Die auf Frescobaldi früher oft angewendeten Ausdrücke " bizarr", "unklar", "verworren" dürften nach dem Stand der damaligen Beurteilung besonders auch auf diese "Cento partite" gemünzt gewesen sein. Wenn man an so klare, einheitliche Formen denkt, wie an J.S. Bachs Passagaglia und Ciaconna, oder auch an die neueren Komponisten, etwa Regers, so findet man zunächst schwer den Gesichtspunkt, unter dem diese vielgliedrige, zersplitterte Arbeit Frescobaldis zu beurteilen ist. Das Verständnis dafür kann wohl nur vom historischen Standpunkt aus gewonnen werden. Da ist dann gut ersichtlich, dass Frescobaldi von dem Gedanken geleitet war, mit Nachdrücklichkeit Neues, bisher noch nicht Dagewesenes zu bieten. Längere Zeit vor ihm hat es schon, wie Riemann nachweist, regelmässig gebaute und schematisch gehaltene Basso ostinato-Kompositionen gegeben, und es ist begreiflich, dass Frescobaldi sich versucht und berufen fühlte, auf diesem Gebiete Neues zu bringen. Vermutlich hat er auch die englische Virginalmusik und die Werke J.P. Sweelincks gekannt. Da er darin einesteils die in ihrer Zeit liegenden Möglichkeiten der Variation erschöpft fand, anderenteils darin immer noch genügend Studienmaterial für seine Zwecke holen konnte, so ist es erklärlich, dass er auf die in den " Cento partite " vorliegende monströse Formverquickung kommen konnte. Es folgen noch auf Seite 91 Balletto

und Ciaconna, die im Verhältnis der Variation stehen, auf Seite 92 Corrente und Ciaconna, ebenfalls im Variationsverhältnis. Stets sind in diesem Falle wie auch in den " Cento partite " - die Beziehungen zwischen dem vorhergehenden Stück und der nachfolgenden Ciaconna melodisch-harmonischer Art, währenddem Ciaconna und Passacaglia in ihrem an den vorhergehenden Bass anknüpfenden " Ostinato " nur ein variatives Element zur Durchführung bringen. Die Betrachtung der weiteren, unter das Prinzip des Basso ostinato fallenden Stücke ergibt ein wesentlich einfacheres Bild als das der vorhergehenden. In der " Partita sopra l'Aria di Folia " handelt es sich um eine regelrechte, auch nach heutigen Begriffen mustergültige Passacaglia. Der ostinate Bass, der ihr zugrunde liegt, ist folgender:



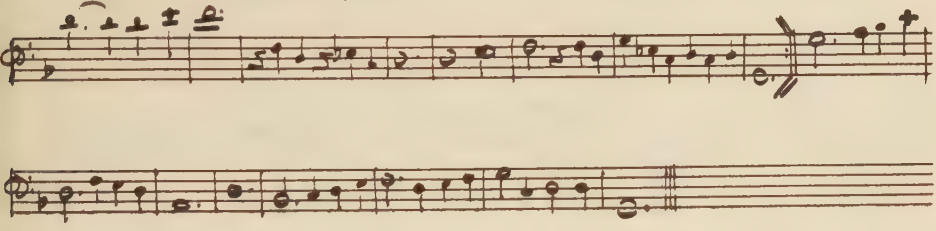
Ueber diesem Bass baut sich in der 1. Partita ein einfacher 4stimmiger Satz, Note gegen Note auf. In der 2. Partita heisst der Bass:



Die Oberstimme ist von der Rhythmik der beiden Motive und

beherrscht.

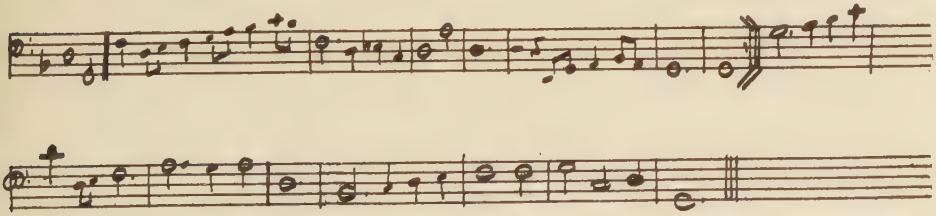
Der Bass der 3. Partita heisst:



Die Kontrapunkte der Oberstimme sind in der Hoketus-Manier gehalten,

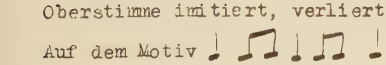
an der im 3. Takt auch der Bass teilnimmt.

Bass der 4. Partita:



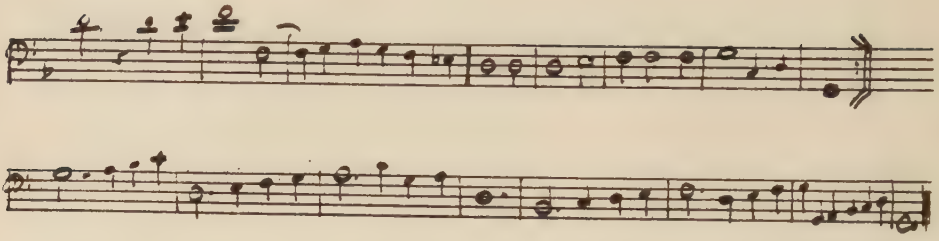
Auch dieser lebhaft gestaltete Bass, der gleich im 2. Takt die vorausgehende

Oberstimme imitiert, verliert den Zusammenhang mit dem Thema keineswegs.

Auf dem Motiv  ist die ganze 4. Partita in schöner

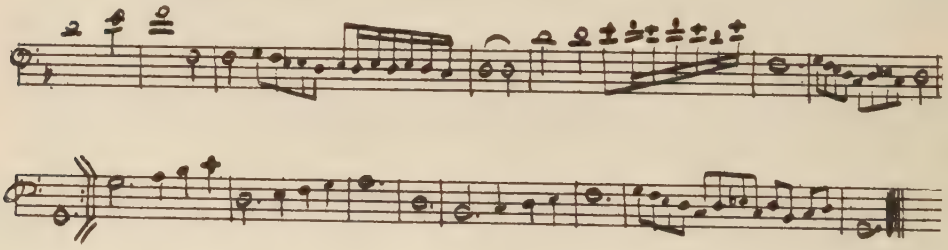
Wechselseitigkeit aufgebaut.

Bass der 5. Partita:



Diese Partita geht über Viertelbewegung nicht hinaus; sie ist in dieser Viertelbewegung, der eine bestimmte Gliederung durch Phrasierung wohl zugrunde gelegt werden kann, ebenso einheitlich wie die vorhergehenden Teile.

Bass der 6. Partita:



Trotz seiner rhythmischen Vielgestaltigkeit ist auch dieser Bass im Grundzuge ein getreues Abbild des Originals. Die Oberstimmen sind entsprechend abwechslungsreich gestaltet. Das Ruggiero Capriccio, das, wie schon erwähnt, ebenfalls eine Passacaglia darstellt, ist im wesentlichen gleich der Folia aufgebaut und ausgeführt. Ein Unterschied ist nur darin zu finden, dass in dem Capriccio auch die Oberstimmen im Wechsel mit dem Bass am Thema teilnehmen; so in Variation 5 und 6. Rein ästhetisch betrachtet gewährt

dieses Stück mit seinem immer wiederkehrenden, werbenden und lockenden " Fra Jaç opino "- Ruf höchstes Vergnügen. Auch das Capriccio-Pastorale, das stark an die englischen Grounds erinnert, erfreut durch seine klanglichen Reize. Zur ausgreichenden Beurteilung sind sowohl Ober- als auch Unterstimmen heranzuziehen, besonders da auch rhythmische Umbiegungen des Motivs stattfinden. Ueber die zuletzt erwähnten Anwendungen des Basso ostinato-Prinzis, besonders auch in ihrer Verbindung mit thematischer Variante geben die schon angeführten, leicht zugänglichen Beispiele aus Haberl-Richter genügenden Aufschluss. Zu einer Verständlichmachung des reichlich komplizierten Frescobaldi-Stiles können sie nicht wenig beitragen.

Auf dem Gebiete der eigentlichen Variation sind die auf uns gekommenen Kompositionen Frescobaldis ebenfalls so zahlreich, dass auch sie ein erschöpfendes Bild von diesem Zweige seines Schaffens geben. Sämtliche Variationszyklen sind in den beiden eingangs erwähnten Sammelwerken " Jl primo libro " und " JI secondo libro " enthalten. (50) Es sind die folgenden:

1) Partite 14 sopra l'Aria di Romanesca. (1.Buch Seite 41)
2) Partite 11 sopra l'Aria di Monicha (1.Buch Seite 51)
3) Partite 12 sopra l'Aria di Ruggiero (1.Buch Seite 56)
4) Capriccio sopra la Battaglia (1.Buch Seite 89).
5) Aria detto Balletto - 8 Variationen - 2.Buch Seite 73)
6) Aria detto la Frescobalda (2.Buch Seite 80)
7) Corrente seconda mit alio modo (2.Buch Seite 83)
8) Balletto mit Corrente del Balletto (1.Buch Seite 69)
9) Balletto secondo mit Corrente del Balletto (1.Buch Seite 70/71)
10) Balletto mit Corrente del Balletto (s.Buch Seite 71/72)

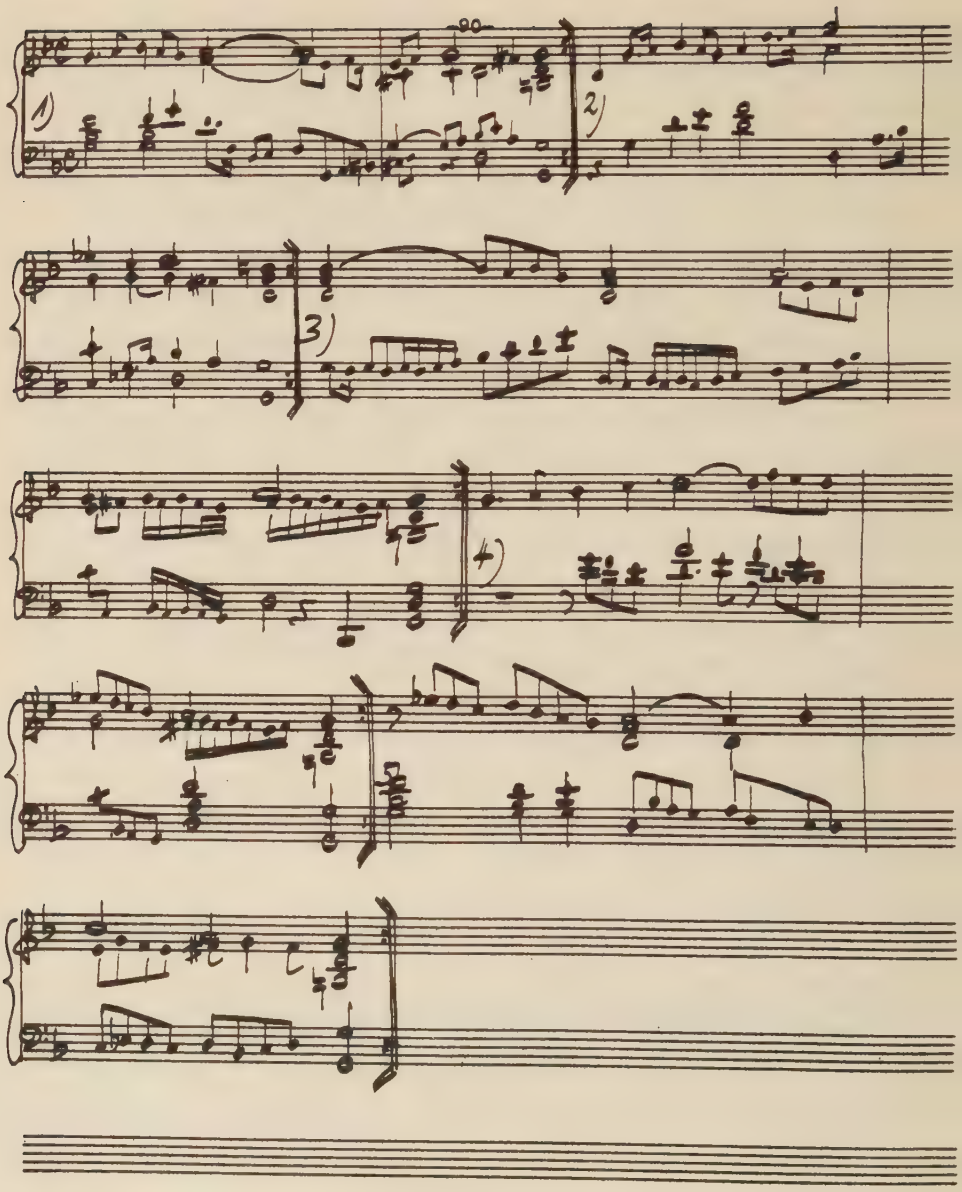
(50) Zu meiner persönlichen Jnformierung dienten die Karlsruher Exemplare; daselbst sind beide Bücher in einem Band gebunden vereinigt; das II. Buch an vorderer Stelle.)

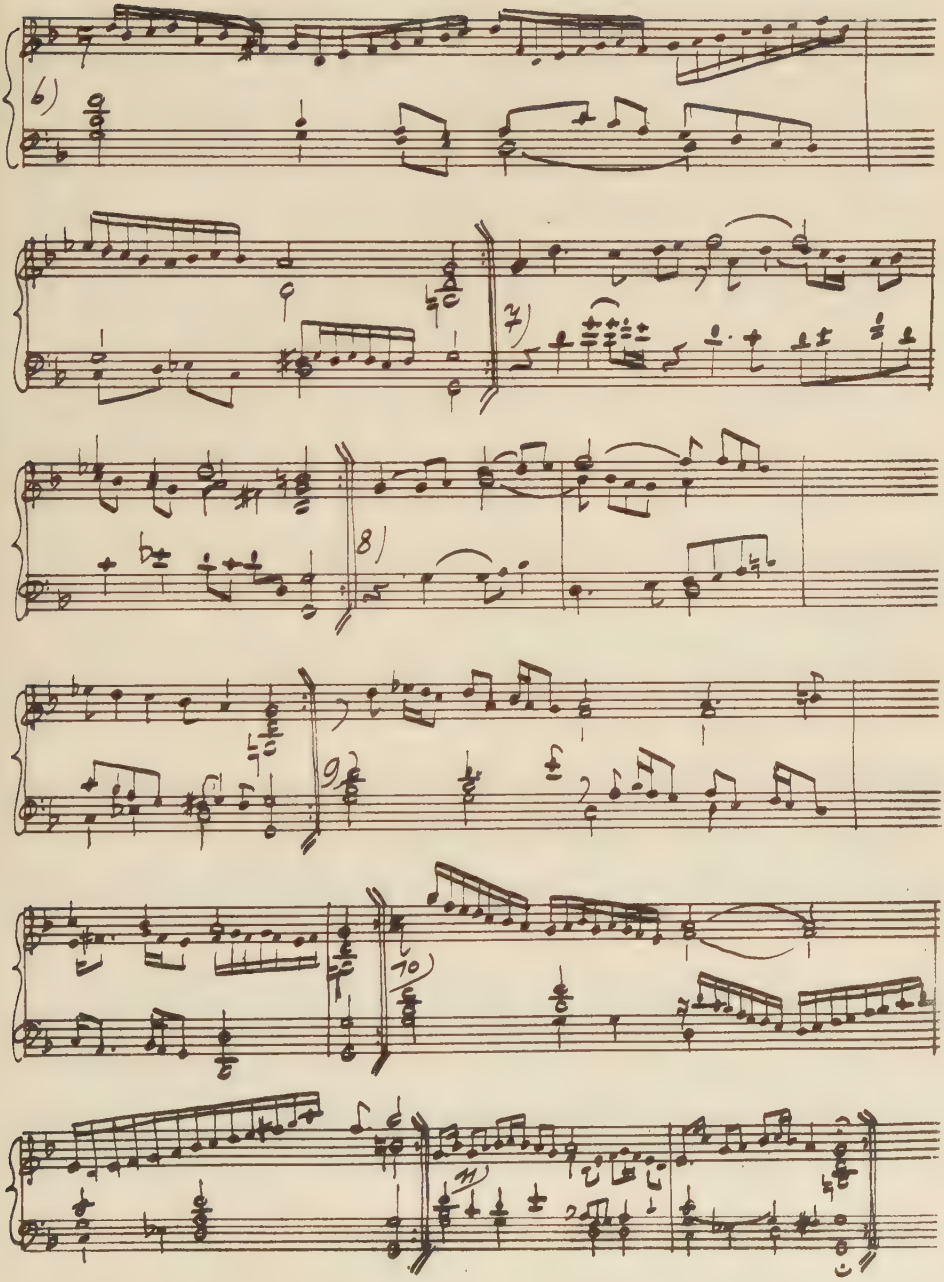
Frescobaldi gibt diesen eigentlichen Variationen den Namen " partite "; 2 mal benennt er solche nur " Arie ", und einmal gebraucht er die Bezeichnung Capriccio, die er schon für eine ganz andere Art von Variation und sonst im allgemeinen für die imitierende Form und für Charakterstücke, manchmal mit programmatischem Einschlag benützt hat. Ihrem inneren Wesen nach gehören zusammen: die Romanesca,- die Monicha-, die Ruggiero,- die Frescobalda Variationen - sie stellen selbständige, ausgedehnte Variationszyklen dar. Ihnen kann noch als verwandtes Stück die " Aria detto Balletto" beigerechnet werden. Das Capriccio sopra la Battaglia nimmt eine Sonderstellung gegenüber den andern Zyklen ein. Wieder für sich zusammenzurechnen sind die verschiedenen Balletti und Correnti, weil sie sowohl für sich allein als Variationen zu betrachten sind als auch im Rahmen des gesamten Formengebäudes, in das sie Frescobaldi hineinstellt. Dass die fünf Partitenzyklen auf englisches Vorbild zurückgehen, das lässt nicht nur ihr äusserliches Bild, sondern vor allen Dingen ihr inneres Wesen vermuten. Den Anfang macht - wie bei den Engländern - nicht das reine Thema, sondern gleich eine erste Variation. Ob der Gebrauch einer Liedmelodie als Thema der Virginalmusik entlehnt ist, mag dahingestellt sein; es ist eher anzunehmen, dass Frescobaldi auf dieses Gebiet auch ohne Vorbild gekommen wäre. Er begnügt sich im übrigen nicht mit der Uebernahme einer der reinen Virginalvariationstypen - wie etwa des melodischen oder des harmonischen oder auch des polyphonen - er wählt für seinen Gebrauch den gemischten, also den melodisch - harmonischen Typ aus und stattet denselben höchst mannigfaltig, ja kompliziert aus. Durch das Hereinströmenlassen des harmonischen Variationselementes ist in diesen Zyklen auch die Anwendung des Basso ostinato-Prinzipes bedingt. Doch ist es erst in zweiter Linie wesensbildend, so dass weitaus von eigentlichen Variationszyklen gesprochen werden kann. " Arie " bedeutet aber für Frescobaldi nicht sowohl Singweise als auch namentlich

die Bearbeitung mit ostinater Bass. Hatten schon die Virginalisten den melodisch-harmonischen Variationstyp zum Tummelplatz aller möglichen geistreichen Einfälle jeglicher Art gemacht, so tut dies Fresbobaldi erst recht. Sein Reichtum an figurativen Mitteln steht den Engländern in keiner Weise nach, seine Rhythmik ist ebenso kühn und abwechslungsreich. Insbesondere fallen bei ihm die synkopischen Bildungen auf, sowie die Belebtheit aller Stimmen, einschliesslich des Basses, durch Figurationen (Melismatik) in Sechzehnteln und Zweiunddreissigsteln. Doch verwendet Frescobaldi keine Triolenrhythmen. Taktwechsel innerhalb eines Zyklus, ja sogar Tonartenwechsel, ist ihm keineswegs fremd. Von der Akkordbrechung dagegen macht er im wesentlichen nur in dem Battaglia.- Capriccio Gebrauch. In der Ausdehnung der einzelnen Teile hält er im allgemeinen an der des Originals, also der 1. Partita, fest. Als Tat wird es ihm in den musikgeschichtlichen Handbüchern angerechnet, dass er in seiner Frescobalda(50) zum erstenmal den Typus der Variationssuite aufstellt (3.Partita - Gagliarda, 5.Partita - Corrente) wir wissen aber, dass er darin nur einem schon vor ihm geübten Gebrauch der Lauten- und Orchesterkomponisten gefolgt ist.

Ein einigermassen erschöpfendes, jedenfalls das relativ klärendste Bild von der melodisch-harmonischen Variationsart Frescobaldis können - da von der Gesamtwiedergabe eines der Zyklen abgesehen werden muss - die jeweiligen Anfänge des Monicha - Zyklus geben. Bei demselben bilden die beiden Anfangstakte durchweg einen für sich geschlossenen Abschnitt. Es folgen demnach die 11 Anfänge der einzelnen Partiten.

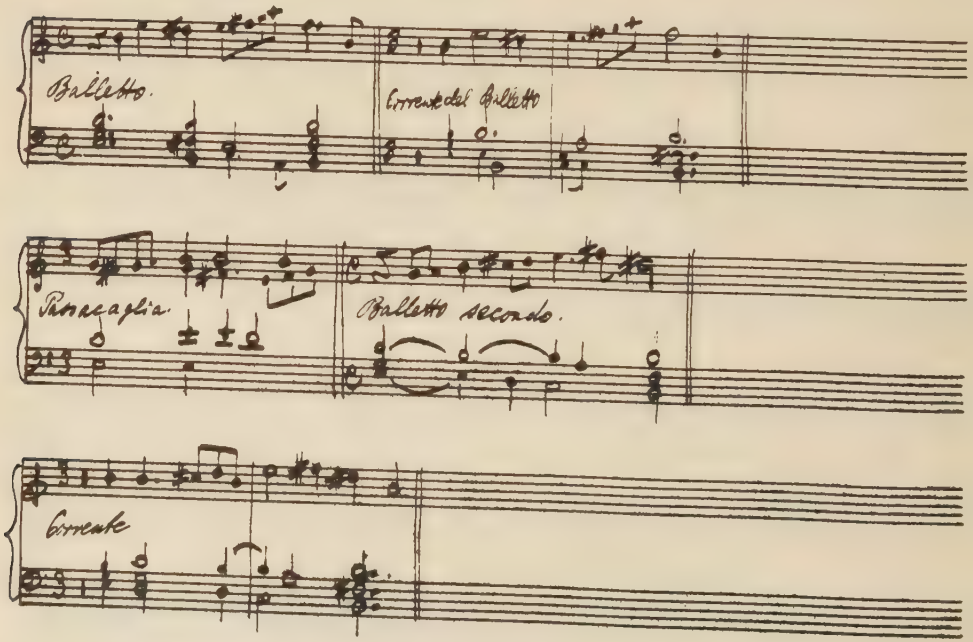
(50) Im Neudruck zugänglich in den von J. Epstein herausgegebenen " Alten Meisterstücken " der Universal - Edition.


1)
2)
3)
4)



Diese Musik würde eine Neubelebung auch heute noch weitaus verdienen!

Das Capriccio sopra la Battaglia ist ähnlich primitiv gehalten und ähnlich vorwiegend von klanglichem Interesse wie das oben erwähnte Capriccio pastorale. Dass es in seinen Veränderungen im Quintenzirkel von C zu E vor- und rückwärts marschiert, erwähnt schon Ritter in seiner Geschichte des Orgelspiels. Es stellt im Gegensatz zu den vorhergehenden Zyklen in seiner mannigfachen Abwandlung eines militärischen Signals den rein melodischen Variationstyp dar. Die kleineren Variationsstücke endlich, die in den Zusammenhang mit den Basso ostinato Kompositionen gestellt sind, beruhen im wesentlichen wieder auf dem melodisch-harmonischen Variationstyp, bei dem das harmonische Element das vorherrschende ist. Wie etwa 5 Stücke: Balletto, Corrente del Balletto, Passacaglia, Balletto secondo und wiederum Corrente del Balletto zusammenhängen, mögen die jeweiligen Anfänge zeigen.



Frescobaldis Bedeutung auf dem Gebiete der Klaviervariation ist gross und umfassend. Sie besteht nicht allein in einer überaus reichen und vielgestaltigen Anwendung des melodisch-harmonischen Variationstypus, sondern vor allen Dingen auch in der Kombinierung des Basso ostinato-Prinzipes mit der eigentlichen Variation, wodurch ganz neue, eigenartige Form- und Ideenverquickungen geschaffen werden, die für den Gesamtstil des Meisters äusserst charakteristisch sind und besonders auf die deutschen Klavier- und Orgelmeister der Folgezeit sehr befruchtend gewirkt haben. Ausserdem überträgt er die schon in den niederländischen Messen angewendete thematische Variante auf die Instrumentalmusik und deren von Frescobaldi ausgebildeten Hauptform, das Ricercar, und wird dadurch der Schöpfer des Variationsricercars, einer Form, die ebensoviel Geist wie musikalische Erfindung beansprucht. Auf formalem Gebiet ist er die eigenartigste Erscheinung der bisher auf den Plan getretenen Variationskomponisten.

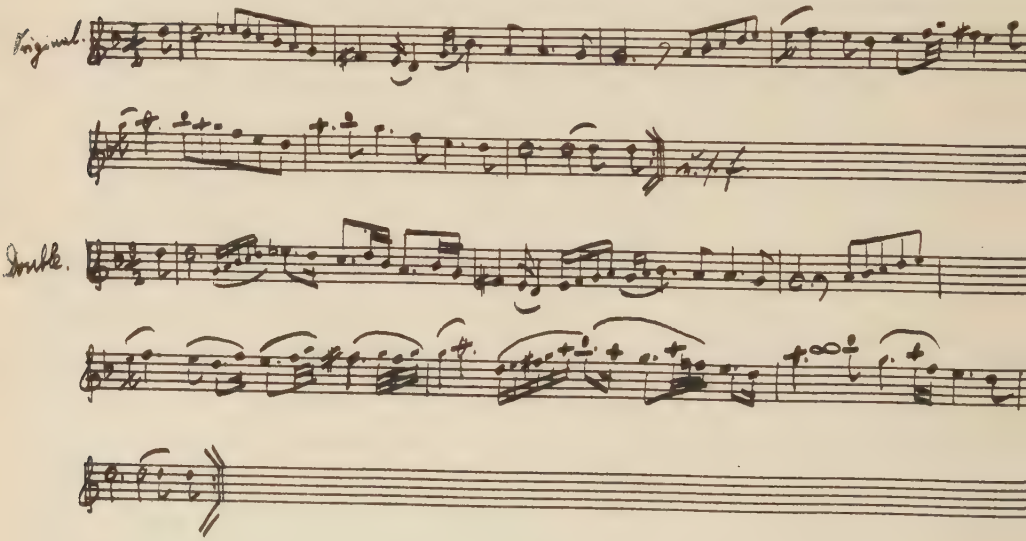
Die Variation in der französischen Klaviersuite.

Frankreichs Betätigung auf dem Gebiete der Klaviervariation ist in dem zu behandelnden Zeitraum im wesentlichen an nur zwei Namen geknüpft, an die seiner beiden grossen Meister Francois Couperin (1668 - 1733) und J.Ph. Rameau (1683 - 1764) (51) Couperin hat in seinen gesamten Klavierwerken (52) nicht ein einziges ausgesprochenes Variationswerk aufzuweisen. Vielmehr enthält sein 1. Band der Klavierwerke in beiden Büchern nur

(51) Weitzmann - Seifferts Geschichte der Klaviermusik erwähnt vorübergehend, dass sich sowohl Louis Couperin (1630 - 1665) und André Chambonnières (gest.1670), als auch Henry de la Barre (gest.1677) in Double, de la Barre in einem eigenen Zyklus (wovon aber nur ein einziger Takt erhalten sein soll) als Variationskomponisten betätigt haben sollen. Da ich aber die in Frankreich liegenden Quellen nicht zur Einsicht erhalten konnte, steht mir ein Urteil nicht zu, Ich glaube indessen ruhig annehmen zu dürfen, dass diese Lücke nicht von Bedeutung ist.

(52) Denkmäler der Tonkunst IV. Couperins Werke, herausgegeben von Johannes Brahms. 4 Bücher in 2 Bänden. (Leipzig und Winterthur 1869.)

4 Doubles (auf Seite 4/5, Seite 8/9, Seite 11 des 1. Buches und auf Seite 31 des 2. Buches.) Diese Doubles stellen eine rein melodische Variation des vorausgegangenen Originals dar, wobei der Bass durchaus unverändert bleibt; (daher auch die Bezeichnung: " sans changer la Basse ") und nur die Melodie im Sinne der Ornamentalvariation verändert wird. Zum Beleg folgen Original und Double der premier Courante aus der premier ordre des 1. Buches. (Seite 4/5)



Couperin ist von der Variationssuite in keiner Weise berührt - Im 1. und 2. Buch finden sich je eine Chaconne und eine Passacaglia. Beide Stücke tragen aber nur den Namen ihrer Form und nicht die inneren und

äusseren Wesensmerkmale. Hier kann man sehen, dass diese beiden Namen in Frankreich tatsächlich noch für bestimmte Tanzformen verwendet werden. Es ist weder ein ostinater Bass, noch die Beibehaltung einer gleichen Taktzahl, noch irgend ein Prinzip, (etwa Auf- und Abstieg) noch irgend eine durchgeführte Harmonie festzustellen. Vielmehr entsprechen beide Stücke durchaus dem Rondeau, als was sie denn auch neben Chaconne und Passacaglia tatsächlich noch bezeichnet sind. Im übrigen findet auch innerhalb des Couperinschen Rondos keine Variation statt, wiewohl sie natürlicherweise gegeben wäre und geradezu erwartet wird. Aber der Refrain bleibt sich stets unverändert, und das Couplet variiert in keiner Weise das vorausgehende Thema. Wohl sind flüchtige und augenblickliche Anklänge in den Anfängen der einzelnen Teile festzustellen, aber es kann sich bei dieser geringen Uebereinstimmung nicht um die Variante, viel weniger noch um die eigentliche Variation handeln. Gleicher Rhythmus in den Motiven und innere Wesensverwandschaft der einzelnen Teile liegen eben in der Natur der Komposition überhaupt. Man könnte höchstens vom Vorhandensein eines variativen Elementes sprechen, wie es uns später in der deutschen Suite nochmals begegnen wird - dort in der Uebereinstimmung der Anfänge zwischen Allemande und Courante.

Aus dem zweiten Band Couperin (Buch 3 und 4) sind hinsichtlich der Variation einige positive Ergebnisse festzustellen: Les folies francaises ou les Dominos (3.Buch, 13.ordre, Seite 232) stellen eine Folge von 12 " Couplets " dar, denen ständig derselbe Bass zugrunde liegt. In diesem Falle haben wir es also nach italienisch - deutscher Bezeichnung mit einer echten Passacaglia zu tun. Das einzelne Couplet erhält in seiner Oberstimme jeweils das durch eine Ueberschrift ausgedrückte Charakteristicum. Die Tonart wird in allen 12 Couplets beibehalten. Die 14. ordre (3.Buch, Seite 241) gibt ihrem ersten Stück " Le rossignol en amour " einen Double bei, der gleich dem oben beigegebenen Beispiel in melodischer Auszierung be-

steht. Im 4. Buch auf Seite 404 ist das Stück " L'Amphibie " (Noblement) mit der Nebenbemerkung " Mouvement de Passacaille " versehen. Einer Passacaglia kommt dies Stück insofern nahe, als es einen charakteristischen 8 taktigen Bass besitzt. Derselbe wird im Grundzuge (Oktavschritt!) beibehalten, auch erhält er - wenigstens teilweise - neue Oberstimmen. Im grossen Ganzen kann das Stück aber doch nicht als eine Passacaglia im Sinne der italienisch-deutschen Bezeichnung benannt werden, vielmehr nur als eine Mischung von Basso ostinato- und Rondoform.

Bei J.Ph. Rameau (53) findet sich die Variation in einigen Doubles, sowie in einem eigenen Zyklus vertreten (Gavotte mit 6 Doubles) (54). Durchaus melodisch-figurative Variation liegt vor in dem " Double de II. Rigaudon, " (Seite 30 der Gesamtausgabe) in der Wiederholung des Rondothemas " La villageoise " (Seite 33/35), sowie in zwei Doubles des " Les Niais de Sologne " (Seite 38/45). In den Doubles der Gavotte folgt die 1. Variation in ihrem ersten Teil dem polyphonen Typ, insofern die linke Hand die Melodie, das Thema, spielt und die rechte dazu eine figurative Umspielung. Der zweite Teil gibt dies Prinzip auf, hält in der linken Hand die Harmonie fest und gibt in der rechten die melodisch-figurative Auflösung des Themas. Variation 2 folgt ebenfalls dem melodischen Variationstyp, an dem sich auch der Bass beteiligt. Variation 3 verlegt die Figuration in die Mittelstimme, behält die Grundharmonie im Bass bei und verändert die Melodie nicht, wenigstens nur vorübergehend im zweiten Teil. Auch Variation 4, 5 und 6 folgen durchaus dem melodischen Variationstyp, beide Hände gleich ausgedehnt be-

(53) J.Ph. Rameau, Pièces de Clavecin, Publication faite sous la direction de C. Saint - Saens, Paris. (A.Durand et fils, Editeur 1895)
Auswahl von 5 Suiten (H.Riemann) bei Steingräber.
(54) Sonderausgabe in den " Alten Meisterstücken " der Univ.Edition.

schäftigend. Besonders Variation 4 stellt eine reizende Studie dar. Mit den Engländern verglichen, kann die melodische Variation Couperins und Rameaus (denn in der Hauptsache handelt es sich ja um solche) als abgeschliffener, ge~zierter und ausgeglichener bezeichnet werden; mit Frescobaldi fehlen ihr alle Berührungspunkte, es sind zwei ganz verschiedene Welten, die sich da auftun!

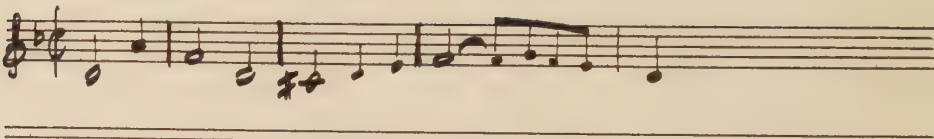
Das variative Element im Sinne übereinstimmender Anfänge von Allemande und Courante in der deutschen Klaviersuite.

Das variative Element der Orchestersuite des frühen 17.Jahrhunderts hat sich in gänzlich abgeschwächter und verblasster Erinnerung auf die spätere Klaviersuite übertragen. In den " ordres " Couperins haben wir diese Erscheinung schon festgestellt. Sie findet sich aber auch in der deutschen Klaviersuite in Form übereinstimmender Anfänge zwischen Allemande und Courante. Der Anklang ist so gering, dass von einer Variationssuite nicht die Rede sein kann; immerhin zeigt er sowohl eine äusserliche Anlehnung als auch einen gewissen inneren Zusammenhang, der namentlich bei Bach mehr gefühlt als praktisch nachgewiesen werden kann. Offensichtlich gleiche Anfänge, bezw. melodische Beziehungen zwischen denselben, in Allemande und Courante liegen vor bei Froberger, (s.Klavierwerke desselben in den D.T.Ö. Seite 1/2, 3/4, 9/10, 10/11) bei J.K.F. Fischer, (s.Klavierwerke desselben in der Sonderausgabe bei Breitkopf und Härtel Seite 6/7, 36) bei Kuhnau, (S.Klavierwerke desselben in den D.D.T. Seite 15, 22, 25/26, 35/36, 43/44) bei Händel, (s. Klavierwerke desselben in der Gesamtausgabe der Händelgesellschaft Seite 15/17, 28/29, 81/82, 86/90 bei J.S.Bach (in den Englischen Suiten Nro I und IV, in der Partita Nro IV, in der Französischen Suite Nro I.)

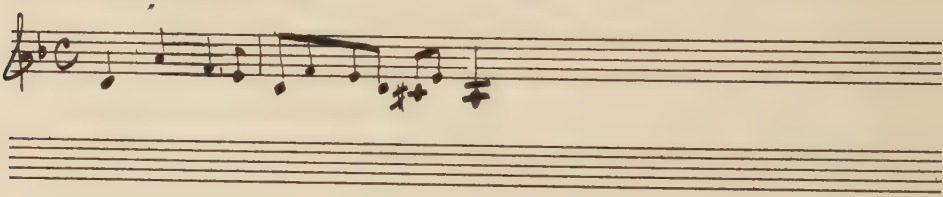
Hier ist unter dem Gesichtspunkt der melodischen Variation endlich noch ein Werk des großen Bach zu betrachten,das außerhalb alles dessen steht, was die Betrachtungen für diese Arbeit lieferte.Es ist seine Kunst der Fuge. Gerade die Fugenform in ihrer durchaus gebundenen und-hier ist der Ausdruck wohl richtig am Platz-architektonischen Entwicklung vom variativen Gedanken an sich nicht berührt.Dass im Verlauf der verschiedenen Ex-

Positionen größerer Fugenwerke Kontrapunkte gegenseitige Beziehungen, Ähnlichkeiten,Abwandlungen aufweisen,liegt von Haus aus nicht im Gedanken der Variation,sondern in dem logischer Zusammengehörigkeit und Einheitlichkeit begründet.Daher wurde auch die Besprechung solcher Fugen,in denen ein Thema in der Vergrößerung,Verkleinerung,Umkehrung auftritt,nicht in diese Arbeit aufgenommen;wenngleich aus begreiflichen Gründen dem Variationsricercar ein besonderes Kapitel gewidmet wurde.Eben solche variatioven Momente,wie sie-es wurde dies zu Anfang gleich erwähnt-im Wesen aller musilalischen Komposition liegen,sind nicht in erster,sondern erst in zweiter Linie formbildend,und derade die Entwicklung zur Form war leitender Gesichtspunkt für diese Arbeit.J.S.Bach nun entwickelt in seiner Kunst der Fuge von der zweiten Nummer ab sämtliche Fugen=und Kanonthemen aus einem einzigen,dem ersten Thema,das in der Fuga I vorausgestellt ist.Was an melodischem Gehalt in diesem 1.Thema gegeben ist,das erfährt dieses einzigartigen Werkes eine fast unglaubliche Mannigfaltigkeit der Veränderung , so dass der Kunst der Fuge nur die später zu besprechenden Goldbergvariationen gegenübergestellt werden können.Man sehe sich daraufhin die unerhörte Kühnheit an,die in Fuga IX oder XIII vorliegt;oder im I.und IV.Kanon,Gerade der bis ins äußerste gesteigerte Zug der Melodik,der in diesen Künsten der Veränderung zutage tritt,hätte die Welt davor bewahren müßen die Kunst der Fuge 175 Jahre lang als ein starres,trockenes Werk bestenfalls konstruktiver und mathematischer Sicherheit zu betrachten.Was sonst an musikalischem Gut in der Kunst der Fuge aufgespeichert liegt,könnte eine Arbeit für sich füllen.Hier mache ich zum Schluß-als weiteren Beleg des variativen Gedankens- nur noch auf die Ähnlichkeit aufmerksam,die zwischen dem Grundthema der Kunst der Fuge und dem Thema der sogenannten kleinen g moll Orgelfuge besteht:(das Thema letzterer in d moll notiert)

Kunst der Fuge:



Kleine g moll Fuge:



Der fernere Verlauf der Klaviervariation in ihren Einzelerscheinungen.

Der Double:

Die Betätigung der Variation als Double auf dem Gebiet der Suite ist naheliegend und in der Entwicklung begründet: in seinem Ursprung geht er auf das " Urpaar " des Tanzes zurück, und wesensbildend für ihn wurden im ferneren Verlauf (namentlich in der Klaviersuite) die Errungenschaften der ornamentalen Gestaltung, die ihrerseits wiederum in Koloratur, Diminution und Fioritur begründet lag. Daher handelt es sich beim Double in der Hauptsache um rein melodisch-figurative Variation, die nur ganz gelegentliche Abweichung erfährt. Wenn irgendwo die Bezeichnung Spielvariation von Berechtigung ist, so kann dies beim Double ganz der Fall sein. Denn nicht ein tieferes, eigentlich thematisches Interesse treibt hier zur Veränderung, sondern in erster Linie ein rein spielerisches, sowohl im Sinn der Klaviertechnik als auch im übertragenen, geistigen Sinn des Wortes.

Froberger, (S.D.T.Ö. Band VI, II.Tl.) der sich im allgemeinen an den 4 teiligen Typ der Suite hält (Allemande, Courante, Sarabande, Gigue) gibt Doubles von allen Tänzen mit Ausnahme der Gigue. Währendem der Double bei Couperin durchaus, bei Rameau fast durchweg am Basse festhält und nur in einer Auszierung der Oberstimme sich betätigt, hält der Double Frobergers zwar das harmonische Element des Originals fest, aber an der figurativen Ausgestaltung nehmen alle Stimmen in schöner Abwechslung teil. Man sehe sich daraufhin den Double der Allemande in der XXIV. Suite (Seite 72 des II.Tls.) an, und es wird augenscheinlich, auf welch hoher Stufe die Kunst des Double bei Froberger steht. Auffallend bei ihm ist die ständig variierte Ausgestaltung des Auftaktes im Double gegenüber dem Original. Man hat den Eindruck. als ob es ihm darum zu tun sei, durch diesen Auftakt die Veränderung schon von vornherein zu dokumentieren.

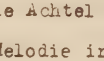
Froberger durchaus wesensverwandt in der Art des Double ist A.Poglietti.

Doch kommt das ornamentale Element bei ihm noch stärker zum Ausdruck. Gleich der ersten Allemande (S.D.T.Ö. XIII. Jahrg. II.Tl. Seite 5 ff) fügt er zwei Doubles bei, deren zweiter, in durchgehenden Zweiunddreissigsteln gehalten, so recht spielfreudig vorüberrauscht. Dass Froberger als Schüler Frescobaldis in Italien gewesen ist, steht fest. Der Double Frobergers weist aber keinen Frescobaldischen Einfluss auf. Von Poglietti weiss man nicht, ob er jemals bei Frescobaldi gewesen ist. Aber dessen Kompositionen muss er genau gekannt haben; seine Rhythmik weist sehr stark auf Frescobaldi hin, wenn er auch seine synkopischen Besonderheiten nicht übernommen hat. Pogliettis Figuren haben den unabänderlichen Drang in sich, vorwärts und vorwärts zu eilen; sie wollen nicht durch Komplikationen aufgehalten werden. Nur einmal, am Schlusse des Doubles einer Courante (Seite 10) verwendet er Synkopen. Im übrigen ist es die melodische Variation in Reinkultur, die Poglietti in seinen Doubles bietet. Johann Pachelbel hat in seinen Klavierwerken ebenfalls doubles geschrieben.(S.D. T.B. 2.Jahrgang,1.Band , Seite 73,89,91)Auch sein double fußt auf dem Prinzip der melodisch-figurativen Variation;doch gibt er sich in der Ausgestaltung der Figuration im wesentlichen zurückhaltend,keineswegs in der Art Pogliettis.In der Suite "ex a b "(Seite 88ff)variiert er erst die Gavotte,hierauf formt er aus der Variation eine Sarabande.Dabei muss er notgedrungen das Verfahren der Vereinfachung anwenden-einweiteres interessantes Beispiel dafür, dass Variation nicht immer gleichbedeutend mit Komplizierung zu sein braucht.(55)

(55)Es könnte sich die Frage erheben,ob diese Suite"ex a b "nicht der Variationssuite zuzurechnen ist,da doch Gavotte II und Sarabande im Verhältnis der Variation stehen.Ich persönlich halte es nicht für angezeigt,eines Einzelfalles wegen der ganzen Suite den Stempel einer Sondergattung aufzudrücken.

In dem Double der Allemande (Seite 91)kommt die schon bei Froberger gefundene motivische Beteiligung aller Stimmen schön zum Ausdruck;der deutsche Double hat eben meist sein eigenes,gründliches Gepräge.Ganz und gar dem Pachelbelschen Vorbild folgt in seinen doubles Johann Krieger,und auch Kuhnau fügt in seinen Beispielen(s.D.D.T.Band 1V,Seite 37 und 40)dem durch Froberger und Pachelbel gewonnenen Bilde nichts Wesentliches hinzu.J.K.F. Fischer gibt in einem einzigen Beispiele,(s.die Gesamtausgabe seiner Klavierwerke bei Breitkopf und Härtel durch E.von Werra)da er den Double eines Rigaudon bringt,(Seite 68)auch wieder Vereinfachung;die Variation ist in diesem Falle in dem figurierten Bass zu erblicken.

J.S. Bachs Double steht vollkommen unter der Herrschaft der melodischen Variation. Im Gegensatz zu den bisher besprochenen Fällen steht bei ihm das ornamentale gegenüber dem figurierenden Moment im Vordergrund. Akkordbrechung kennt er nicht; seine melismatische Melodienlinie gibt sich lieber motivisch ausdrucksvoll, bis zum deklamatorischen gehend, wie Bachs gesamte Tonsprache. Dafür geben 4 Beispiele aus den Englischen Suiten (Gesamtausgabe der Bachgesellschaft Jahrgang XIII, 2 Seite 9, 10, 25, 37) den Beweis. Bach kannte die Franzosen und nahm von ihnen, was ihm gut dünkte. Double I der Courante in den Englischen Suiten hält sich vorwiegend an Durchgangs-, Vorhalts- und Wechselnoten, macht aus der Gegenüberstellung von Ober- und Unterstimmen ein einziges fliessendes melodisches Ganze, währenddem Double II das Prinzip des druch nichts unterbrochenen melodischen Flusses dem Bass überlässt. Der Sarabande in der II.Suite lässt er nur die " agréments " folgen, ohne den Bass nochmals zu schreiben. Wieweit Bach sein französisches Vorbild übertrifft, das geht aus der vollendet eindringlich musikalischen Gestaltung dieser agréments, die stets ausdrucksvoll deklamieren, deutlich hervor. Auch der Sarabande in der 3. Engl. Suite lässt Bach die agréments folgen, hier allerdings beteiligt

sich (in Takt 13-15 und 21-22) auch der Bass an der melodischen Auszierung. In dem Sarabande - Double der a moll Suite, die im 36. Jahrgang der B.A. steht, hat Bach 2 Probleme einzigartig vollkommen gelöst: einmal die Umwandlung des Basses in laufende Achtel und Sechzehntel, zum andern die Auflösung des Rhythmus der Melodie in  . Wenngleich der Meister im Double in der Anwendung der äusseren Mittel durchaus auf den Schultern seiner Vorgänger steht, so vermag er doch seiner Form das musikalische Leben einzuhauchen, das eben nur ihm auszeichnet. Was bei den Virginalisten trotz aller Vollkommenheit der Form noch im Handwerk stecken geblieben ist, was bei Frescobaldi kühn und phantastisch erscheint, bei Bach trägt es den Stempel der inneren Notwendigkeit und Vollendung, zugleich der persönlichen Aussprache.Der Sarabande - Double der sechsten Engl.Suite weicht insofern von den erwähnten 5 Beispielen ab, als darin die melodische Variierung ganz in den Dienst der polyphonen Ausgestaltung gelegt wird. Das an sich schon herausragende Stück erhält dadurch noch eine besondere Bedeutung; in ihm ist ein Höhepunkt der melodischen Variation überhaupt zu erblicken. Solche Variation hat wohl Johann Georg Sulzer(1720-79)im Auge, wenn er in seiner "Allgemeinen Theorie der schönen Künste"schreibt:Die älteren Tonsetzer pflegten insgemein Melodien in einfachen oder etwas langen Noten zu setzen und also nur das Wesentliche auszudrücken.Dieses gab dann besonders in Stücken von langsamer Bewegung perfekten Spielern und Sängern Gelegenheit,diese einfachen Töne mit Geschmack und Empfindung etwas zu verzieren.Kleine Melodien für Instrumente,als Sarabanden,Couranten und andere Tanzstücke sind zu kurz,um ohne Veränderung etlichemal hintereinander gespielt zu werden.Daher haben verschiedene berühmte Tonsetzer dergleichen Stücke mit mancherlei veränderten Melodien gespielt,die immer auf dieselbe Folge von Harmonien passen.Die besten Veränderungen dieser Art sind die

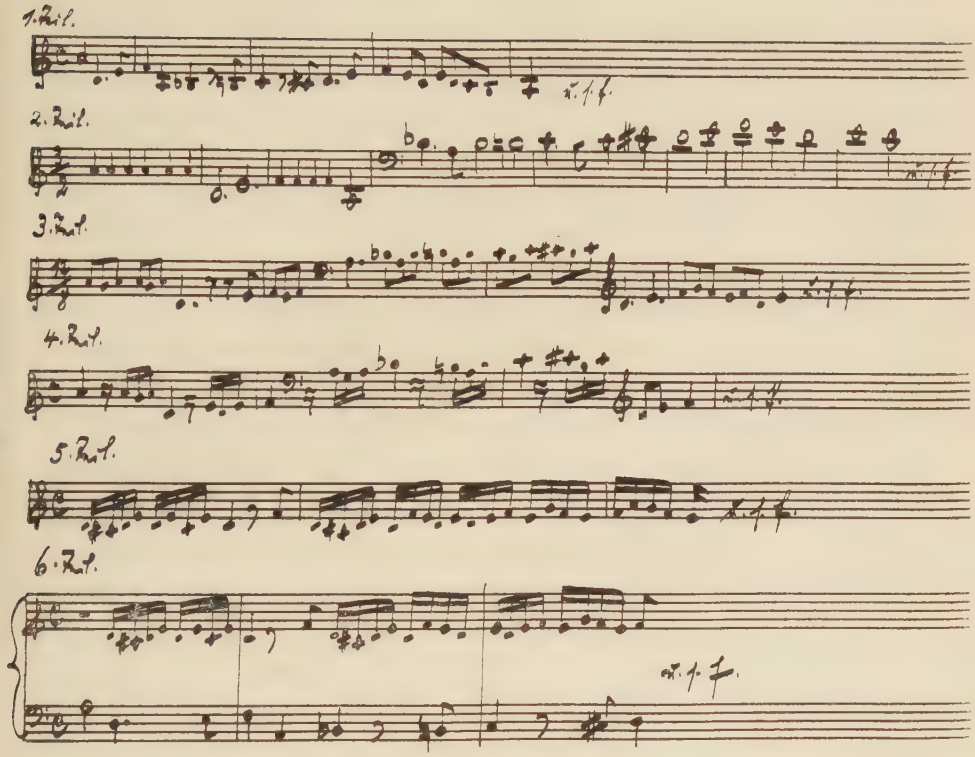
von Francois Couperin und dem großen J.S.Bach.

Das Variationsricercar:

Frescobaldis Variationsricercar ist nicht ohne Nachahmung geblieben. Nach ihm haben sich 3 Meister dieser eigenartigen Form zugewendet: A.Poglietti, J.K. Kerll und J. Buttstett. Poglietti verquickt in seinem Ricercar " per lo Rossignolo " (s. die schon erwähnte Ausgabe Seite 23) die Frescobaldische Form mit der eigentlichen Variation, ausserdem stehen seine Bearbeitungen des abgewandelten Themas für sich - also nicht in zusammenhängender Linie als Unterabteilungen eines Stückes wie bei Frescobaldi. Dem normal verlaufenden einthemigen Eingangsricercar folgt ein ebenso gearbeitetes, welches das in Gynkopen umgewandelte Thema zur Grundlage hat; dem dritten Teil, Capriccio benannt, liegt ein aus dem Thema gewonnener Nachtigallenschlag zugrunde. Auch dieses Nachtigallenricercar verläuft in der normalen, also in der imitierenden Weise. Ihm folgt eine " Aria bizzara del Rossignolo ", die zweiteilig und nicht mehr nach der Imitationsmanier gearbeitet ist. Vielmehr stellt das ganze Stück eine immerwiederkehrende Wiederholung und Variierung des Vogelrufs dar, gewissermassen eine freie melodische Variation desselben. Ein zweites Variationsricercar Pogliettis setzt sich zusammen 1) aus einer normalen Canzone, 2) aus einem Capriccio, dessen Hennengeschreithema aus dem Canzonenthema abgeleitet ist, 3) aus einem Hahnengeschrei-Capriccio, dessen Thema im wesentlichen die Verkürzung des Hennengeschreis darstellt.

J.K. Kerlls Variationsricercari, 5 an der Zahl, (s. D.T.B. II, 2 Seite 38 ff)gehören ebenfalls der Programmusik an. 3 davon haben den Kuckucksruf zum musikalischen Vorwurf, das vierte eine Battaglia, das fünfte den

Ruf des Steyrerhirten. Zwar wandeln die 3 Kuckuckstücke und das über den Steyrer Hirten ihr Thema nicht eigentlich ab. Der Grund, weshalb sie dem Variationsricercar zugerechnet werden müssen, liegt in der an die polyphone Variation erinnernden Behandlungs- und Einspinnungsart des Themas, sowie in der ganzen figurativen Ausgestaltung der Kontrapunkte. Dem Battaglia-Capriccio ist eine Arie angehängt, in der echte melodische Variation vorliegt, die sich besonders der Tonwiederholung bedient. Der den Beschluss bildenden 3/2-Teil hat mit Variation allerdings nichts mehr zu tun. J.H. Buttstetts Canzone (s. J.H. Buttstett, Musikalische Klavierkunst und Vorratskammer (Stadtbibliothek Hamburg)) entspricht durchaus dem Frescobaldischen Typus des Variationsricercars. Sie hält in ihren 6 Teilen an der Imitation fest und führt in Teil 2 - 5 jeweils eine Abwandlung des Grundthemas durch - eben im Sinne der Imitation. Der 6. Teil bildet sogar eine Art Doppelfuge, in der die Grundform des Themas und das Thema des 5. Teils als die beiden Themen fungieren. Da Buttstett in keinem Neudruck zugänglich ist, folgen die erläuternden Beispiele:



Der Basso ostinato:

Ausserordentlich zahlreich sind die Basso ostinato-Kompositionen aus dem 17. und 18. Jahrhundert; kaum ein Meister vor J.S. Bach ist an dieser Form vorübergegangen. Von A. Poglietti ist eine 13 teilige Passacaglia überliefert. (Seite 35 der D.T.O. XIII, 2). Jeder Teil besteht aus nur 2 Takten; der Bass stellt kein konsequent festgehaltenes Thema da, vielmehr ist das ostinate Prinzip lediglich in dem abwärts strebenden chromatischen Gang Cis – c – h zu erblicken. F.T. Richters Passacaglia (Seite 53 desselben Bandes, der Poglietti enthält) geht in ihrem Ausmass über Pogliettis Beispiel hinaus; das 4 taktige Bassmotiv wird fast rein durch-

gehalten und nur zweimal der Figurierung unterworfen. Der Name Passacaglia kommt diesem Stück wohl zu, auch vermag es musikalisch zu interessieren. J.K. Kerlls Ciaconna (Seite 51) kommt dem Formtypus nur wenig nahe und kann nicht mehr als scholastisches Interesse bieten, wogegen seine Passacaglia (Seite 53) mit ihrem viertaktigen, chromatisch abwärtssteigenden Bass zwar die einzelnen Teile noch nicht organisch verbindet, im übrigen aber viel Leben aufweist und rhythmisch ansprechend gehalten ist.

Auf wesentlich höherer Stufe steht Georg Muffat je in einer Ciaconna und einer Passacaglia. (Quelle: Apparatus musico organisticus; ausserdem ist die Passacaglia im Neudruck zugänglich in den " Alten Meisterstücken " der Universal-Edition, sowie in K. Straubes " Alten Meistern " (Peters). Die 12 teilige Ciaconna ist ganz und gar aus dem typischen Ostinatobass herausgeboren, der in den ersten 4 Variationen nur 4, in den nächsten 8 jedoch 8 Takte zählt. Die Oberstimmen sind sehr originell, dabei doch klar und konsequent erfunden. Einmal begonnene Motive werden in ihrer Rhythmik streng beibehalten, in Variation 5, 7, 9, 11 beteiligt sich auch der Bass an der Durchführung der Motive. So entsteht ein munteres, abwechslungsreiches Spiel. Währenddem bei dieser Ciaconna das treibende Agens durchaus im Bass zu erblicken ist, das Stück also den reinen Typ einer Basso ostinato Komposition darstellt, vereinigt die Passacaglia die Erfüllung zweier Prinzipien in sich. Zwar ist in 10 von 23 Variationen der Grundzug eines ostinaten Basses festzustellen, wenn auch zum Teil abgewandelt und in Chromatik umgesetzt; allein die Oberstimme beansprucht gleich im Anfang das stärkere Interesse als der Bass. In dieser Oberstimme liegt deutlich ein Thema ausgeprägt. Dieses Thema, dessen Charakteristicum der Rhythmus ist, wandelt eben in der Oberstimme auf Grund variativer Zusammenhänge durch sämtliche Teile. Dreimal kehrt es sogar notengetreu wieder, mehrere Male ist es am Rhythmus wiedererkennbar, die andern Male löst es sich in

Figuration auf. Also vereinigt diese Passacaglia Basso ostinato- und eigentliches Variationsprinzip in sich, und zwar herrscht das letztere vor. Wir möchten das Stück nach der uns heute geläufigen Begriffsanwendung eher eine Ciaconna nennen, - wenn wir mit dem Namen der Ciaconna die wesentliche Beteiligung der Oberstimme verknüpfen - währenddem Georg Muffat gerade umgekehrt das typische Bassstück Ciaconna und das kompliziertere zweite Stück Passacaglia nennt. Daraus ist ersichtlich, wie die beiden Bezeichnungen durchaus als ein Gleiches aufgefasst wurden und wie keiner von beiden besondere Wesensmerkmale aufgedrückt waren. Die Muffat'sche Passacaglia geht vielleicht auf Frescobaldis Anregung zurück; allerdings ist der Geist des grossen Italieners hier in deutsches Gewand gekleidet.

Johann Pachelbels sechs Ciaconnen, welche die D.D.T.(2.Folge, IV.) überliefern, liegt allen ein Basthema zugrunde, das als Bass rein und unvermillt festgehalten wird und nur gelegentlich im Rahmen eines variativen Verlaufs melodisch-figurative Veränderung erfährt. In der reinlichen Sorgfalt seines Klaviersatzes erinnert Pachelbel an Sweelinck und Scheidt; die ausschweifende Phantasie Frescobaldis liegt ihm sofern als die graziöse Beweglichkeit Poglietti's. Rein melodische Figuration ist es auch, die das Wesen der Oberstimme da bei ihm ausmacht, wo sie bewegt ist. Trotz ihres einfachen äusseren Gewandes beanspruchen Pachelbels Basso ostinato-Stücke warmes und aufrichtiges Interesse; man könnte in ihrem Stil sogar eine Vorahnung der Art Mozarts erblicken.

J.Ph. und J. Krieger fussen wie allgemein auch in ihren Ciaconnen und Passacaglien durchaus auf dem Pachelbelschen Vorbild, ohne diesen Meister an Bedeutung ganz zu erreichen. Auch J.K.F. Fischer kommt formal Pachelbel fast ganz gleich, wenn er sich auch - etwa wie Froberger oder Poglietti - auf diesem Gebiet nur in kleinem Umfang betätigt. Gottlieb Muffat gibt in seiner 38 teiligen Ciaconna (D.T.Ö. III. Band, 3.Tl.) zwar

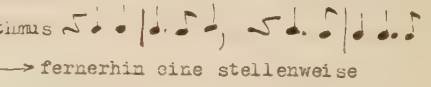
kein so weitausholendes, kompliziertes Stück wie Georg Muffat in seiner Passacaglia; dafür aber ist sie reich mit reizenden Kleinzügen bedacht, die in ihrer Art für den grossen Zug Georg Muffats entschädigen. Bass und Oberstimme wechseln in melodisch-figurativer Variation ab unter feiner Durchführung des jeweiligen Motives. Zum erstenmal tritt bei Georg Muffat sogar Wechsel des Tongeschlechts auf; die Variationen 19-23 sind in Moll gehalten, alle übrigen in Dur.

Joh. Kuhnaus Ciaconna (Seite 47 des schon erwähnten Denkmälerbandes) kommt in ihren inneren und äusseren Zügen Pachelbel nahe; auch sie wahrt in schlichtem Gewand musikalisch-innerliche Ausdruckskraft.

Von Gg.Fr. Händels Basso ostinato Kompositionen (die Gesamtausgabe der Händelgesellschaft verzeichnet deren 4 in den Klavierwerken auf Seite 51 ff, 69 ff, 110 ff und 136 ff) folgen drei dem Basso ostinato-Prinzip in grosser Reinheit und Klarheit, und nur die vierte weicht von dem Stil der drei andern ab. Einmal gebraucht Händel die Bezeichnung Passacaglia, (Seite 51) die andern Stücke benennt er Chaconne. Der Passacaglia liegt der viertaktige Bass

zugrunde, der in dieser Ausdehnung durch alle 16 Teile beibehalten wird, bis zur 11. Variation nicht nur äusserlich, sondern auch in der ausdrücklichen harmonischen Funktion dieses Basses. In Variation 2-5, 7 und 10 ist der übrigens im zweiteiligen Rhythmus stehende Bass in durchgehende Bewegung aufgelöst, ohne aber im mindesten seine harmonische Funktion zu verändern; in Variation 6, 8, 9 und 11 bringt die Oberstimme die melodischen Variationsmöglichkeiten der im Basse liegenden Harmonien. Von Variation 12 ab tritt das chromatische Element hiezu, das den ursprünglichen Bass abwandelt in

Dieser Bass wird auch in Variation 13 beibehalten. Variation 14-16 kehren wieder zum ursprünglichen Bass zurück. Nach der formalen Seite hin ein Musterbeispiel, nach der musikalischen nicht minder, ist diese Passacaglia ein Beleg dafür, dass selbst der Geist Händels in dem rein figurativen, klaren Ostinatoprinzip Genüge finden konnte. Die Chaconne auf Seite 69 ff entspricht bis zu ihrer 8. Variation durchaus der Passacaglia, sowohl in den äusserlichen als auch in den inneren Merkmalen. Von Variation 9 ab ändert sich das Bild. Nicht allein dadurch, dass das Tongeschlecht wechselt, sondern namentlich durch den Eintritt des polyphonen Elements, das zwischen Ober- und Mittelstimme ausgebreitet liegt. Bis zur 16. Variation hält das Moll an, in all diesen Variationen von denselben Mitteln Gebrauch machend, die auch in den Durvariationen hervortreten und die das Stück bis zum Schlusse kennzeichnen: Melodische Figuration des Basses im Sinne der durchgehenden Linie, figurative Ausgestaltung des Harmoniezuges der Oberstimme, beides teils im Wechsel, teils verbunden. In 21 Variationen über die Ausdehnung der Passacaglia wesentlich hinausgehend- das Grundschema des Basses ist 8taktig -, stellt diese Chaconne eine Ergänzung zur Passacaglia dar, insofern der Grundzug in beiden Stücken derselbe ist. Die nächste Chaconne (Seite 110 ff) übertrifft an Ausdehnung das gewöhnliche Mass; dem Thema folgen nicht weniger als 61 Variationen. Im Grunde weicht sie aber auch in dieser Riesenausdehnung von ihren Vorgängerinnen in keiner Weise ab. Ja, sie hält durchgehend am Tongeschlecht fest, und nur von 8 zu 8 Takten entrollt sich eine neue figurative Lösung der im Bass latenten Harmonien. Dass dabei jede Art von Rhythmus zu ihrem Recht kommt, ist bei der grossen Zahl der Variationen naheliegend, auch dass einzelne Variationen in imitierend polyphonem Stil gehalten sind, wie etwa Variation 5, 6 oder 12. Reizvoll zu beobachten ist, wie zwischendurch immer ein Paar der Variationen insofern zusammengehört, als die folgende Variation eine offensichtliche Ab-

wandlung der vorhergehende darstellt: so z.B. Variation 24 und 25, 26 und 27, 28 und 29, oder gar eine dritte die Kombination der beiden vorhergehenden wie in Nro 48, 49 und 50. Die wesentlichen Mittel, mit denen Händel 6oVariationen schafft, sind aber stets dieselben, und nur in ihrer Einkleidung sind sie voneinander unterschieden. Die einzige Ausnahme bildet die 62. Variation: sie verbindet melodische Variation und polyphone Ausgestaltung zu einem Ganzen, das von allen andern Variationen absticht und das in hinsicht auf den Abschluss in dieser Weise erdacht ist. Die Formel des ganzen Riesenstücks ist auf die kurzen Worte zu bringen: Figurative Variation harmonischen Urgeschehens in der mannigfachsten Ausprägung. Gänzlich verschieden von dem Typus dieser 3 besprochenen Händelkompositionen ist die Chaconne auf Seite 136 ff. Nicht nur darin, dass sie zusammenhängend geschrieben ist und gar keine Unterteilungen aufweist, sondern auch darin, dass ihr kein ausgesprochener Ostinato zugrunde liegt. Was den Namen Chaconne rechtfertigt, ist lediglich eine Art der Allgemeinanlehnung an diese Form, so z.B. der Rhythmus  , ——— ——→ fernerhin eine stellenweise würdevolle, pathetische Haltung, wie sie manchen Ostinatokompositionen besonders eigen ist. Vorübergehend ist folgender Ostinato festzustellen:

oder:

Joh. Seb. Bach bietet in einem Arnstädter Jugendwerk eine Klavierpassacaglia in d moll, die in erster Linie auf die Art Pachelbels zurückgeht. (S. Jahrg. 42 der Ausgabe der Bachgesellschaft, Seite 234 ff) Ein 8 taktiger Bass im 3 teiligen Rhythmus, der in zwei gleiche Hälften zerfällt, dient 20 Variationen zur Grundlage. Der abwärtssteigende Bass ganz d - c - b - a zieht sich in unverhüllter Klarheit durch 19 Variationen, selbst da, wo der Bass in melodische Figuration aufgelöst ist. Auch die Oberstimmen nehmen deutlicher Bezug auf die zum Ausgangspunkt dienende erste Variation, so dass Basso ostinato-Prinzip und melodische Variation vereinigt vorliegen. Durchweg behält auch jede Variation den 8 taktigen Umfang bei. Als gewissermassen " aus dem Rahmen fallend " können nur Var. 15 und 16 angesehen werden. Var. 15 löst den ganzen harmonischen und melodischen Bestand in durchgehende auf, die sich auf beide Hände verteilen, behält jedoch die ostinate Abwärtsbewegung d c b a noch bei; währenddem Var. 16 aus den Urbestandteilen einen Kanon in der Oktave formt, der dem späteren Bach angehören könnte. Mit der grossartigen Orgelpassacaglia verglichen, mutet dieses Jugendwerk einfach an, doch liegt über ihm eine Stimmung ausgebreitet, in der sich eben Bach und kein anderer kündet.

Die Variationssuite:

Das Klavier hat die Variationssuite von der Laute und dem Orchester übernommen; im letzten Ursprung gehen alle drei auf das " Urpaar " zurück. Soviel bis jetzt festzustellen ist, war Frescobaldi der erste, der die Uebertragung des Variationssuitenprinzips auf das Klavier vorgenommen hat: in seiner Frescobalda gestaltet er 2 Partiten - Variationen zu Tänzen um. Sein Schüler Froberger folgt ihm darin nach. In den für uns in Betracht kommenden Variationssuiten haben wir es nicht mit choreographisch bedingten

Zyklen zu tun. Das Moment der Variation steht im Vordergrunde. So gliedert sich J.J.Frobergers Suite " Auf die Mayerin"(S. D.T.O. VI, 2 Seite 13 ff) in folgende Abschnitte: 6 Partiten, dann erst folgen Courante mit Double, und den Beschluss macht die Sarabande. Die Variation an sich ist Froberger das Primäre, und erst in zweiter Linie führt er die Umwandlung des Liedes in den Tanz durch. In den Partiten hält er an der rein melodischen Variation fest. Der Bass wird in der Quinte partita in durchgehende 16tel Figuration aufgelöst. Die sexta partita erhält in Mittel- und Oberstimme bemerkenswerte chromatische Gestaltung, und zwar beruht sie nicht etwa auf Variation des Themas, sondern auf eben chromatischer Formulierung der im Bass latenten Harmonien - allerdings weniger im Sinne akkordlicher Fassung als in dem von Durchgangs- und Wechselnoten. Courante samt Double, sowie die Sarabande verdanken ihre Entstehung rein melodischer Abwandlung des Themas. Der harmonische Variationstyp wird dabei nicht angewendet.

Wolfgang Ebner folgt in seiner Aria (Aria Augustissimae Invictissimi Imperatoris Ferdinandi III. 36 modio variata, ac pro Cembalo accomodata 16 48. Pragae; Neuausgabe im Museum für Klavierspieler (S. A.Steiner & Co. in Wien) und im Anhang zum 2. Band von G. Adlers Sammlung der Musikwerke der Habsburgischen Kaiser. Wien, Artaria) genau der formalen Anordnung Frobergers. Dem Thema, das als solches für sich steht, folgen 12 mannigfach gestaltete, doch rein melodische Variationen, von denen namentlich die sechste durch ihre Chromatik, die vierte und fünfte durch ihr imitatorisches Spiel, die neunte durch ihren tiefen Ausdruck bemerkenswert sind. Erst nach diesen 12 Variationen folgt die Umwandlung der Arie zur Courante, der in der Folge 11 Variationen angegliedert sind. Sie halten sich ganz genau an den Plan der vorhergehenden 12 Variationen. Am bemerkenswertesten sind Variation 4, (gesteigerte Chromatik) Variation 9, (bravourose Tokkatenform) und Variation 10. (Starke geistige Durchdringung, einer Bachschen

Invention nicht unähnlich.) Der dritte Hauptteil des Werkes besteht in der aus der Arie entwickelten Sarabande, der wiederum-gleich der Courante-11 Variationen folgen. Auch in diesen Variationen behält Ebner den melodischen Typ bei. Als ganzes stellt Ebners Komposition ein Bild von bestrickender Mannigfaltigkeit dar, das vom Besten seiner Zeit in sich aufgenommen hat.

Joh. Ad. Reincken benennt seine 14 Partite diverse sopra l'Aria: Schweiget mir von Weiber nehmen (Neudruck in Maatschappy tot bevordering der Toonkunst; Vereeniging voor Nederlands Muzickgeschiedenis. Uitgave van ondere Noord - Nederlandsche Meesterwerken. Amsterdam u. Leipzig) nicht ausdrücklich als Variationssuite und gibt nicht einzelnen Teilen die Benennung von Tänzen. Doch folgt er in den Variationen durchaus dem Typus der damligen Tänze. Partita V, X und XII kommen der Allemande, VI, XI und XIII der Gigue gleich, und XVI, XVII und XVIII entsprechen in ihrer Aufeinanderfolge der Courante, Sarabande und Gigue. Im grossen ganzen sind sämtliche Variationen von melodischer Art, wenn auch manchmal innernalb derselben sehr frei gehalten.(s.z.B. Partita III) In seiner motivischen Konsequenz und in manchen grosszügigen Momenten weist Reincken schon sehr stark auf J.S.Bach hin (s.Partita XII und XIV), und vom klavieristischen Standpunkt aus bedeuten diese Variationen eine glänzende Leistung. Gegenüber Frobergers " Auf die Mayerin " stellen sie einen merklichen Fortschritt dar. (56)

Ferner muss in diesem Zusammenhange einer sehr eigenartigen Schöpfung D.Buxtehudes gedacht werden. Unter den Orgelchoralbearbeitungen des II. Bandes der Neuausgabe (Max Seiffert, Leipzig. Breitkopf und Härtel) steht als letzte Nummer die Bearbeitung von " Auf meinen lieben Gott ". Die

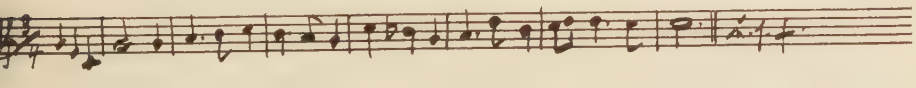
(56) Dieser Partitenzyklus Reinckens läuft auch unter der Bezeichnung "Auf die Mayerin."Von R.existiert noch ein anderer Variationszyklus über ein Ballet,der nur in Handschrift-die ich nicht erlangen konnte-vorhanden ist.Es ist aber wohl anzunehmen,dass Reincken darin nichts wesentlich Neues gibt.

Choralmelodie ist ganz unverblümt in eine Allemande mit Double, in Sarabande, Corrente und Gigue umgewandelt. Dass dies Werk in erster Linie dem Klavier zugedacht ist, steht wohl ausser Zweifel. Wir haben es hier mit einer reinen Variationssuite zu tun, die dem melodischen Variationstyp angehört. Ihr musikalischer Wert, der sich eigentlich schon durch die schöne Arbeit dokumentiert, ist ein bedeutender. Auch Johann Seb.Bach ist, vermutlich von Reincken beeinflusst, an dem Problem der Verbindung von Variation und Suite nicht vorübergegangen. Von seinen 16, auch einer frühen Schaffensperiode angehörigen Partiten über eine Sarabande (S. Jahrg. 4 b Seite 221 ff der Gesamtausgabe der Bachgesellschaft) stellen Nro 13, 14 und 16 Allemande, Courante und Gigue dar. Var. 2 - 5 sind im harmonischen Variationstyp gehalten, Var. 6 und 7 vorwiegend im melodischen, 8 - 12 im gemischten. Var. 12 verdient ihres eigenartigen rhythmischen Gepräges wegen besondere Beachtung. Die Entwicklung der oben genannten Tänze aus dem Thema der Sarabande - vollzieht sich auf melodisch - figurativer Grundlage unter Beibehaltung des im Prinzip sich gleichbleibenden " Urbasses ". Die eingestreute Variation 15 gehört dem gemischten Typ an und stellt in ihrer motivischen Durchführung ein Kabinettstückchen dar. Im ganzen erreicht diese " Sarabande von Partite " nicht die Höhe der reifen Meisterwerke Bachs, doch gemahnt sie schon in vielen Einzelzügen an sein Monumentalwerk der Goldbergvariationen.

Arien=,Lied=und Tanzvariation:

Mattheson schreibt in seinem " Vollkommenen Kapellmeister " (Hamburg 1739) auf Seite 232: " Zu Frobergers Zeiten, etwa vor 70-80 Jahren war der Variationsgeist dermassen eingerissen, dass nicht nur auf besondere kleine Arien oder Arietten, z.B. auf ein sogenanntes Lantürliliedlein, wenigstens ½2 Dutzend Variationen herhalten mussten; sondern selbst die Allemanden, Couranten u.s.w. wurden damit angesteckt und kamen nicht ohne Brühe, krumme Sprünge und vielgeschwänzte Noten davon. Mir ist es eine

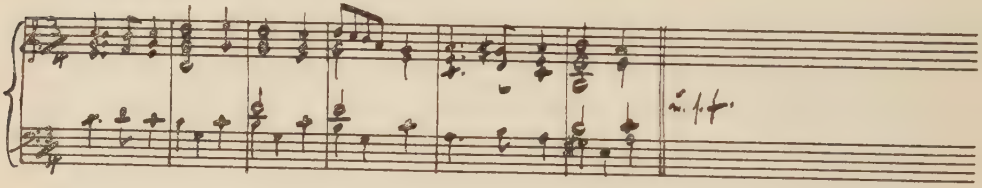
Freude, dass dieser Geschmack sonderlich auf dem Klavier, ziemlich gefallen ist, und Joh. Kuhnau in Leipzig war - meines Behalts - der erste, der es wagte, eine harmoniöse Arie, wo die Mittelstimmen nicht stillsitzen, ohne dergleichen unbequemes Gefolge, im 1. Teil seiner Klavierübung - Leipzig 1689 - Seite 63 - ans Licht zu stellen ". So charakterisiert in einer etwas harten Weise Mattheson das " Jahrhundert der Variation ". Es ist Tatsache, die englische Virginalmusik hat auf dem Umwege Sweelinck - Scheidt einerseits und Frescobaldi andererseits reiche Früchte getragen. Fast jeder, auch der kleinste Meister hat dem Gebiet der Lied- und Tanzvariation seinen Tribut gezollt. Im folgenden werden die Namen genannt, die zur Entwicklung und Vervollständigung der Gattung irgenwie beigetragen haben. Von den Italienern sind es B. Pasquini (1637-1710) und D.Zipoli (1675-17 ?), die das Erbe Frescobaldis unmittelbar angetreten haben, und die sich auf all den Gebieten beteiligt haben, die Frescobaldi in der Variation vorgezeichnet hat: sie haben Variationsricercari, Arien- und Liedvariationen, sowie Variationssuiten geschrieben. (57) Aber all ihre Variationen spielen und hören sich harmloser und abgeglätteter wie diejenigen Frescobaldis, auch schon deshalb, weil sie sich vorwiegend der melodischen Variation bedienen. Bedeutender als Pasquini und Zipoli gibt sich Georg Muffat, der in seinem oben erwähnten Apparatus musico organisticus neben der Ciaconna und Passacaglia noch eine Arie mit 8 Variationen bietet. Das Werk führt den programmatischen Titel: Nova Cyclopelias harmonica. Das 32 taktige Thema ist in Form einer schlichten Liedweise gehalten:



Gleich die 1. Variation folgt einem ziemlich freien melodischen Harmoni-

(57) Im Neudruck zugänglich ist nur eine 12 teilige Partita von Zipoli in der Sammlung " Alte Meister " (E.Pauer) bei Breitkopf u.Härtel.

schen (gemischten) Veränderungstypus; der Umfang des Themas verringert sich auf 20 Takte. Massgebend für die Bildung der Variation ist offenbar in erster Linie die programmatische Idee: ad malleorum Jctus Allusia (in der Bedeutung vom Aufschlag des Hammers). Auf einem Bass, der die Verwandschaft mit dem Original noch eben erkennen lässt, erhebt sich ein ganz neues melodisches Obergebäude, das sich weit von der ursprünglichen Melodie entfernt:



Die 2. Variation benützt den Bass der ersten (nur an einigen Stellen ist er in geringfügiger Weise melodisch abgewandelt) und errichtet darauf ein zweites melodisches Obergebäude, so dass rein harmonische Variation vorliegt:

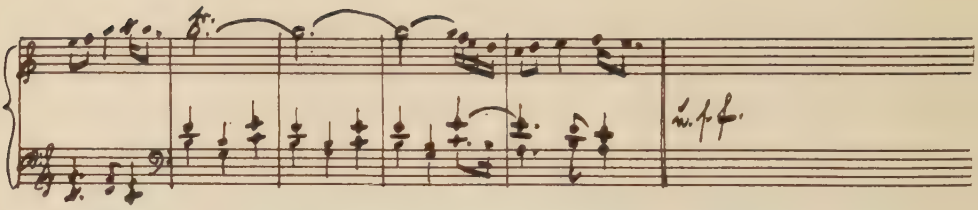
Durch die Uebernahme des Basses der Variation I ist die Beibehaltung des 20 taktigen Umfanges bedingt; doch auch in allen folgenden Variationen kehrt Muffat nicht mehr zu der ursprünglichen, 32 taktigen Ausdehnung des Themas zurück. Variation III stellt in ihrer Figurierung eine melodische Variation der vorhergehenden zweiten Variation dar. Durch – absichtliche oder versehentlich gedruckte-Wiederholung des 6. Taktes verändert

sich ihr Umfang zu 21 Takten. Eine solche ausgeprägte " Variation der Variation " ist uns in den Lied- und Tanzvariationen bislang noch nicht begegnet, ihre Erscheinung beweist aber, wie intensiv sich Muffat mit den Formungsproblem überhaupt beschäftigt hat:

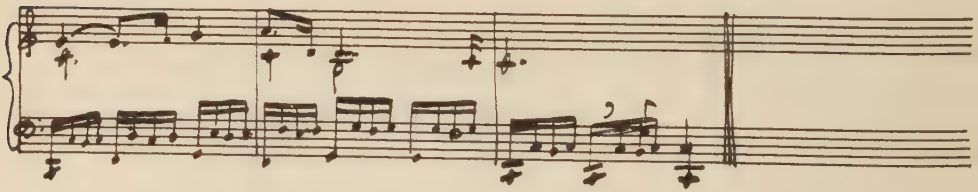
Die 4. Variation greift auf die 2. zurück und bringt in der Oberstimme die melodische Abwandlung des Vorbildes, wie folgt:

Die 5. Variation knüpft gar an die 1. an, übernimmt deren Oberstimme mit geringen Abänderungen und figuriert den Bass:

Der Bass der 4. Variation ist es, welcher der 6. Variation als Untergebäude für eine neue Melodie dient, so dass wieder harmonische Variation vorliegt:



An die zweite Variation anknüpfend, gibt die 7. Variation die Oberstimme des Vorbildes in einfachen Vierteln wieder; das Variationsmoment liegt daher im Bass. Derselbe wird durchgehend in 16tel Bewegung umfiguriert, wobei Figuren entstehen, die später fürs Klavier typisch geworden sind. Nur die drei letzten Takte der Oberstimme weichen von der Viertelbewegung ab; sie lauten:



Die achte und letzte Variation ist von dem Prinzip der Vereinfachung geleitet. Der Bass wird auf seine Grundfunktionen reduziert; die Melodie, auf diejenige der 1. Variation zurückgreifend, stellt ebenfalls nur das Gerippe des Vorbildes dar:

Georg Muffat gibt in dem vorliegenden Werk den Beweis selbständiger Auf-

fassung von der Variation, wenngleich ihm die freie Art Frescobaldis als Ideal vorgeschwebt haben könnte. Allein der Gedanke, nicht das Thema selbst, sondern erst die Veränderung desselben zum Ausgangspunkt neuer Gebilde zu machen, ist zum mindesten bemerkenswert.

Eine ganze folgende Epoche von Klaviervariationen bedient sich wieder der eindeutig melodischen Variation, die stets das Thema zum Ausgangspunkt ihrer Figuration nimmt. Von Johann Pachelbel ist uns in dem Hexachordum Apollinis eine Reihe von 6 Variationszyklen über weltliche Arien enthalten, dazu kommen noch weitere 4 Zyklen über weltliche Arien. In allen diesen Zyklen liegt rein melodischer Variationstyp vor, der in der mannigfaltigsten Weise Ober-, Unter- und Mittelstimmen an der Figuration teilnehmen lässt. (58) Den variierten Arien folgen die Variationszyklen über Choralmelodien. Dem Wesen nach haben wir es darin durchaus mit derselben Sache zu tun wie mit den vorausgegangenen Arien, nur mit dem Unterschied, dass das Thema eben kein weltliches, sondern geistlich-kirchlicher Art ist. Keinesfalls sind diese Choralvariationen unter die Kategorie der übrigen Choralbearbeitungen oder gar unter die Choralvorspiele zu rechnen. Dass in ihnen die Melodie vorübergehend in den Bass gelegt wird, ändert an dieser Tatsache nichts und ist in Anbetracht der einfachen Struktur dieser Choralmelodien nur naheliegend. Von diesem vereinzelten Gebrauch abgesehen, bleibt die melodisch-figurative Variation auch in diesen Choralvariationen durchaus die Regel. Pachelbel hat eine ganze " Schule " geschaffen, deren Vertreter sich fast ohne Ausnahme gleich ihm der Variation geistlicher und weltlicher Liedmelodien gewidmet haben. Davon sind zu nennen: J.K. Rosenbusch (1673 - 1740) der Karmeliterpater Justinus (um 1720) Chr.Reichardt

(58) Ueber diese Variationen spricht sich Weitzmann - Seifferts Geschichte der Klaviermusik so eingehend aus, dass auf sie verwiesen werden kann. Auch ist darin schon vermerkt, dass in der 5. Variation des achten Zyklus vorübergehend die sonstige Art der Variationstechnik aufgegeben wird: die Melodie wird nämlich in den Tenor verlegt, Bass und Oberstimme figurieren hiezu in Sechzehnteln, so dass von polyphoner Variation gesprochen werden kann.

(1685 -1775) Wolfgang Förtsch, (um 1730) Daniel und A. Nikol. Vetter (um 1700) Auch Joh. Ph. Krieger gehört diesem Kreis an, wie auch J.K.F.Fischers Aria mit 8 Variationen den Pachelbelschen Typus verkörpert. Sämtliche Erscheinungen halten an der Wesensart ihres Vorbildes fest und fügen derselben kein neues Moment bei.

Johann Speth, der 1693 in Augsburg seine " Ars magna " (Organisch-instrumentalischer Kunst-, Zier- und Lustgarten) herausgibt, teilt darin drei Variationszyklen über " la Tedesca ", " la Pasquina " und " la Spagnioletta" mit. Der Komponist derselben ist nicht genannt; ob Speth sie selbst komponiert hat, ist nicht erwiesen. Jedenfalls gehen sie auf Frescobaldis Vorbild zurück unf folgen in ihren Grundzügen der harmonischen Variation, die in der Spagnioletta so rein ausgeübt wird, dass sie als Passacaglia über den ostinato Bass:

angesprochen werden kann. Schon die Namen der Arien kennzeichnen das italienische Vorbild; der Komponist ist keine unbedeutende Erscheinung, was namentlich in der imitierenden Stimmführung zutage tritt.

Fr. Xaver Murschhauser (1670 - 1733) hat in seinem Octetonium novum Organicum (Augsburg 1696) vier Variationswerke hinterlassen. I) 6 Variationen über " Lasst uns das Kindlein wiegen ". II) 13 Variationen über einen Aria pastoralis. III) 4 Variationen über " Gegrüsset seist du Jesulein ". IV) 7 Variat. über eine Arie pastoralis. (Neudruck der letzteren in W. Niemanns " Alte Meister des Klavierspiels " - Peters.) Sein

Variationstyp ist der gemischte, melodisch-harmonische, der in Einzelheiten viel Reizvolles und Anregendes, vor allen Dingen viel ausgesprochen klaviermässiges bringt. Im 1. Zyklus wird der Kuckucksruf sehr originell verwertet. Von der Pachelbelschen Schule unterscheiden sich sowohl der Anonymus Speths als auch Kerschhauser in offensichtlicher Weise, in beiden Meistern haben wir sehr selbständige Vertreter der Variation zu erblicken. Auch J.H. Buttstett (1666 - 1727) kann nicht zur Gefolgschaft Pachelbels gerechnet werden. Seine Arie mit 12 Variationen, an dritter Stelle seiner musikalischen Kunst- und Vorratskammer stehend, ist auf rein harmonische Variation aufgebaut und kann gleich der Spagnioletta bei Speth als eine regelrechte Passacaglia bezeichnet werden. Nur in der schönen Regelmässigkeit der Festhaltung einmal begonnener Variationsweise könnte Buttstett von Pachelbel gelernt haben; in der rhythmisch kapprizierten Fassung der Mittelstimmen des Themas könnte er bei Frescobaldi Anregung geholt haben. Eigentümlicherweise gibt er der XIII. Variation seiner Aria einen eigenen Orgelpedalbass bei, und zwar in der ostinaten Form , obwohl gerade dieser Zyklus typische Klaviertechnik aufweist. (S. insbesondere Var. VI, VII, X.)

Johann Christoph Bachs (1643 - 1703) Sarabande mit 12 Variationen (Neudruck in Einzelausgabe bei Steingräber - (Riemann)) gehört dem formalen Typ als auch dem inneren Wesen nach in die Kategorie der Pachelbelvariationen. Besondere Erwähnung verdient das Werk in erster Linie deshalb, weil es den einzigen Zyklus dieser Zeit darstellt, der ausdrücklich eine Tanzmelodie und nicht eine Arie variiert. Nur in der Art, den Bass in durchaus unveränderter Weise da festzuhalten, wo er nicht beabsichtigterweise figuriert wird, könnte ein kleines Unterscheidungsmerkmal gegenüber dem etwas später in Erscheinung tretenden Pachelbel festgestellt werden.

Ein ganz isoliert stehendes Werk bietet dagegen Johann Schmid

(? - 1746) 1710 gab er seinen 121. Psalm heraus, der einen ausgedehnten Variationszyklus über eine von ihm erfundene Melodie zu der Dichtung Paul Gerhards: " Ich erhebe, Herr, zu dir meiner beiden Augenlicht " darstellt. Den Eingang des Werkes (59) bildet ein " Prälude ex cis# ". Einem improvisatorischem Lento ohne Taktstriche, voll von virtuosen Passagen, folgt ein rasch bewegter Teil in Toccatenmanier, der in einen breiten Abschluss ausmündet. Hierauf erst beginnt der eigentliche Zyklus; die Einleitung steht zu dem Thema in keinerlei Beziehung. Sechs Partiten (= Variationen) sind im harmonischen Variationstyp gehalten und weisen in der Oberstimme ein reich bewegtes Leben auf. Auch der Bass ist gelegentlich recht beweglich gestaltet. Partita IV und VI korrespondieren, insofern beider Oberstimmen auf die Originalmelodie zurückgreift. Mit der Partita VII betritt Schmid den Boden der Variationssuite. Die Eröffnung macht die selten angewendete Boutade; ihr folgen Allemande, Courante, Sarabande, Rigaudon, Air, Menuet mit Trio. Sie alle stellen, abgesehen vom Takt- und Tempowechsel, im wesentlichen nichts anderes als harmonische Variation über den Grundbass dar, der mehr oder weniger originalgetreu, abgewandelt oder figuriert in Anwendung kommt. Diesen Tanzstücken lässt der Komponist als Partita XV eine eigens so benannte Chaconne folgen. Für sie formt er sich einen neuen Bass, der fast eine Variation des Originalbasses geheissen werden könnte. Dieser Chaconne folgt nun eine Gigue, derselben eine Passacaglia. Dieser Passacaglia, die gleich der Chaconne ausgedehnte Zwischenspiele für die rechte Hand aufweist, liegen mehrere, unter sich verschiedene Bässe zugrunde, die jedoch die Ableitung vom ursprünglichen Bass noch erkennen lassen. Zur besonderen Dokumentierung des Zusammenhangs tritt in

(59) Die wundervoll erhaltene Handschrift, die in kalligraphischer Hinsicht höchst bemerkenswert ist, befindet sich im Besitze des Staatl. Instituts für Kirchen- und Schulmusik in Berlin.

der Mitte der Anfang des allerersten Basses auf.Eigentlich melodische Variation kommt im ganzen Zyklus nicht vor,wenngleich das Bestreben Schmids erkennbar ist,in den Kontrapunkten,das heißt in dem aus dem Bass heraus geborenen Obergebäude wenigstens teilweise Anlehnung an sein Thema zu wahren. Französischen Einfluss verraten die in reicher Zahl vertretenen agréments; auf Frescobaldi ist augenscheinlich die formale Kombination zwischen Liedvariation und Basso ostinato zurückzuführen.Die Idee,eine Choralmelodie als Thema fürs Ganze zu verwenden,könnte von Pachelbel ausgehen.Einzelne Variationen weisen einen geradezu frappierend brillanten Klaviersatz auf,der seiner Zeit weit voraus eilt.Besonders in dem Präludium glaubt man sich in die Sphäre eines Klavierkonzertes versetzt.In der formalen Verquickung der drei Prinzipien:Liedvariation,Variationssuite und Basso ostinato ist freilich weniger ein stark musikalisches denn ein scholastisches Moment zu erblicken.Für fernere Zeiten wird diese Art der Verquickung bedeutsam,insofern sie im Grund der späteren Gruppenvariation nahe kommt,bei der sich einzelne Nummern mit gemeinsamen Merkmalen zu Gruppen zusammenschließen, die selbst wieder untereinander kontrastieren.Eine gedruckte Neuausgabe des interessanten Werkes würde sich lohnen.

G.Fr.Händel bringt in seiner dritten Suite 5 Variationen über eine Air, (Seite 17 ff)deren Thema schon reich verbrämt ist durch allerlei Verzierungen.Die Variationen,gleich denen seiner Basso ostinato Stücke klar und einheitlich gestaltet,repräsentieren den rein melodischen Veränderungstypus.Er entspricht sehr deutlich der strengenVariation,die nur in Nebensächlichkeiten abändert.Was dagegen später Brahms aus demselben Thema gemacht hat,ist im Gegensatz zu Händels Manier eine sehr freie zu nennen, die im wesentlichen aus der deutlichen Umbildung des Themas selbst besteht Desgleichen bestehen die sogenannten Grobschmiedvariationen (Suite 5,Seite 36 ff)in rein melodischer Figuration und Abwandlung,ebenso die der Aria

der ersten Suite der II.Sammlung (Seite 66 ff).Die Variationen über das Menuet aus der dritten Suite dieser Sammlung,(Seite 82ff)und die über die Gavotte der achten Suite (Seite 106) halten am gleichen melodischen Variationstyp fest.Als einzige Besonderheit ist zu verzeichnen,dass Variation 1 und 4 der Gavotta in h moll stehen;während die Grundtonart G dur ist. Die 4.Variation dieses Zyklus stellt die melodisch figurative Abwandlung der ersten dar.Es würde dem Geist der Händelschen Variationszyklen nicht entsprechen,wenn er auch nur im entferntesten von der "grundlegenden Idee" seines Themas abwiche;dazu sind seine Variationswerke zu ausschließlich "Spielmusik".J.S.Bachs Aria variata alla maniera italiana in a moll,auf B.Pasquini und D.Zipoli hinweisend,stellt den melodischen Variationstyp in vergeistigter,musikalischer Reinheit dar und hebt ihn aus der Sphäre der bloßen Spielmusik in die der Ausdrucksmusik.Wohl haben wir es in diesem Stück mit einem Jugendwerk Bachs zu tun;trotzdem ist der junge Meister seinen Vorbildern überlegen.Gleichwie er vom Double nur beschränkten Gebrauch gemacht hat,so ist diese Aria variata die einzige dieser Art.Bach hat im Ganzen sich der Variationsform sehr selten bedient,auch seine Orgelchoralvariationen in G.Böhms Manier sind Jugendwerke.Das Figurieren und Diminuieren lag ihm nicht,er mußte motivisch und in großen Linienzügen arbeiten.Das einzige spätere Variationswerk,die Goldbergvariationen,stellen eine Erscheinung für sich dar;es wird sich in ihnen zeigen,welche Stellung der gereifte Bach der Variation als Ausdrucksform schließlich zukommen zu lassen imstande war.

Über J.S.Bachs Goldbergvariationen ist unter den verschiedensten Gesichtspunkten schon vieles Allgemeine und Besondere geschrieben worden.Diese Arbeit kann nur auf variationstechnische Momente Bezug nehmen und hat zu vergleichen und zusammenzufassen.Das reich verzierte,32 taktige Thema in der Gestalt der damals so beliebten Arien hat keinen Arienbass,wie ihn

z.T. Frescobaldi verwendet, auch keine populäre Lied-oder Tanzmelodie, vielmehr einen blühenden, trotz der reichen Figuration und mancher agréments inbrünstig musikalischen Gesang in Sarabandenart von 2teiliger Liedform, der ebensogut für eine Geige geschrieben sein könnte. Die Bassführung erinnert an die Chaconne, namentlich die erste absteigende Linie g-fis-e-d. Gerade sie ist für die Entwicklung des ganzen Zyklus von grösster Bedeutung, insofern sie am Anfang einer jeden Variation fast immer unverhüllt deutlich, seltener in mittelbarer Umschreibung gewissermassen als Leitidee zutage tritt und damit den sichtbaren Zusammenhang der jeweiligen Variation mit dem Thema wahrt. Der ganze Zyklus als solcher zerfällt deutlich in mehrere Unterabteilungen, die durch eine launige, humorvolle Coda die Abrundung erfahren. Zwischendurch nähern sich einzelne Variationen der Originalgestalt, wenngleich in " begleitenden " freien Stimmen Bach manchmal fast bis zur Unkenntlichkeit weit geht. Innerlicher Zusammenhang den ganzen Werkes wird vor allen Dingen durch die festgehaltene Tonart und durch die Herausstellung der oben erwähnten abwärtssteigenden Basslinie gewahrt.

Auf durchgehende Sechzehntel, die aus der Bewegung von Ober- und Unterstimme herrühren oder auch durchweg einer Stimmlage vorbehalten sind, ist die erste zweistimmige Variation gestellt. Eine charakteristische Note, den eigentlichen Zug, verleiht ihr das durch beide Hände abwechselnd gehende Motiv . In dem figurierten Bass ist die Harmonik des Themas festgehalten. Er beginnt in dem obstinaten Rhythmus behält denselben zunächst 4 Takte hindurch bei, um ihn im 5. Takt an die Oberstimme abzugeben. Sobald die Oberstimme das des Basses aufnimmt, führt der Bass das der Oberstimme weiter. Der Typus der gesamten Variation ist der melodische; gelöst ist die Aufgabe in einer unübertrefflichen und von J.S.Bachs Vorgängern nicht erreichten Weise. Als Gegenstück zu dieser 1. Variation folgt die zweite dem rein harmonischen Veränderungsprinzip. Auf dem Grunde des nur figurativ und an wenigen Stellen melodisch abgeänderten Basses erhebt sich ein neues Obergebäude, das frei heraus aus diesem Bass geboren ist und den Zusammenhang mit dem Thema aufgibt. Mit dieser Bildung

verbindet Bach polyphon gehaltene Nachahmung. Var. 3 folgt ebenfalls dem harmonischen Typ; der Bass erfährt aber allein durch die Umformung vom 3/4 zum 12/8 Takt ziemliche Abänderungen. Ueber dem Bass schafft Bach einen zweistimmigen Kanon in der Oktave - so etwas hat noch keiner seiner Vorgänger unternommen. Es ist das erste Zeichen, gewissermassen das Signal, dass sich der Meister in diesem Werke über alles Vorhergegangene erheben wird. Auch die 4. Variation ist " harmonisch " gehalten. Die Oberstimme geht auf das Motiv zurück. Darin, dass sich Bach seinen Bass für die jeweilige Variation aus dem " Urbass " erst formt, liegt kein neues Moment, das haben Frescobaldi und Georg Muffat, teilweise auch die Virginalisten schon getan. Aber den Charakter, welcher der Variation innewohnt, der sie zu einem eigenwertigen, selbständigen Stück stempelt, haben Bachs Vorgänger ihren Stücken nicht geben können. Variation 5 beruht auf einer melodisch-figurativen Zerlegung der im Basse latenten Harmonien, verteilt auf beide Hände. Variation 6 formt auf dem figurierten Bass einen zweistimmigen Kanon in der Sekunde. Dem Prinzip der Steigerung folgend, überbietet diese Variation an technischer Kunst die dritte. Die kontrapunktische Durchführung eines charakteristischen Motivs, die sich schon in der Virginalmusik angebahnt hat, ist hier in höchster Vollendung geboten. Ein liebliches Siziliano stellt die 7. Variation dar, die wieder im harmonischen Typus gehalten ist. Mit Variation 5 korrespondierend, bringt die 8. Variation rein melodische Veränderung, nicht ohne den Bass charakteristisch zu gestalten, dem rhythmischen Motiv folgend. Wiederum einen Kanon bringt die 9. Variation, diesmal einen in der Terz. Variation 10 formt den Anfang des Basses zu einem Fughettenthema um und führt dieses regelrecht durch. Auch darin war J.S.Bach der erste; nachgefolgt allerdings sind ihm mehrere Meister. Wie sehr weit Bach in seiner melodischen Variation

geht, das drückt deutlich Variation 11 aus. Hier haben wir es nicht mehr mit einer Veränderung zu tun, sondern mit einer vollständigen Neuschöpfung, für die das Thema lediglich Ausgang und Orientierungspunkt, nicht aber ständige Interessensphäre bedeutet. Nur der Bass kündet in seiner abwärtssteigenden Tendenz g - fis - e noch den Ausgangspunkt an. Die Variationen 12, 15, 18, 21, 24 und 27 bestehen wiederum in Kanons; in der Summe derselben hat Bach alle Möglichkeiten des Tonabstandes zwischen vorausgehendem und nachfolgendem Thema erschöpft. Variat. 15 und 21 sind bemerkenswert durch die Wechsel des Tongeschlechts (g moll statt G dur). Den Variationen 13 und 14 liegt wie den entsprechenden vorhergehenden wieder das melodische Element zugrunde, das sich aber immer mehr nach irgend welcher Seite im Sinne der Neuschöpfung ausprägt. Die 16. Variation ist in der Form einer Ouvertüre gehalten; in Variation 17 dominiert das melodische Element; Variation 19 verkörpert wieder harmonische Variation, der jeweils ein melodisch abgeänderter Bass zugrunde liegt. Die Variationen 20, 23, 25, 26, 28 und 29 bilden erneut " melodische " Schöpfungen, und Variation 22 baut auf dem vergrösserten Bass ein kunstvoll polyphones 4stimmiges Stimmengeflecht. Die 30. und letzte Variation endlich besteht in der kunstvollen Kombination zweier populären Weisen, die im melodischen Zusammenhang mit dem Thema stehen. Offenbar wollte Bach damit die zwanglose Verwendung eines doppelten Kontrapunktes aufzeigen. Zusammenfassend ergibt sich: Bach macht in den Goldbergvariationen im Grunde nur von den zwei Variationshaupttypen, von dem harmonischen und dem melodischen Gebrauch. In der melodischen Variation übertrifft er alle seine Vorgänger an Ausdruckskraft und melodischem Inhalt. In großartiger Zusammenfassung aller der vor ihm gebrauchten und gekannten Hilfsmittel geht er über die eigentliche Variation weit hinaus, so dass seine melodische Variation eher einer gänzlichen Neuschöpfung denn einer bloßen Veränderung gleich kommt. Vom Original bleibt

bei ihm nur mehr die harmonische Funktion als Basis für die melodische Ausgestaltung. Es mag anheimgestellt sein, den Bachschen melodischen Variationstyp einen gemischten zu nennen, eben weil neben rein melodischer Veränderung zugleich melodische Neuerfindung vorliegt, aber letzten Endes ist doch das melodischverändernde Element das ausschlaggebende, so dass die eindeutige Benennung melodisch die Sachlage wohl kennzeichnet. Bach schaltet und waltet hierin eben ganz frei, und ein und denselben musikalischen Gedanken behandelt er hier auf strenger, dort auf ganz freier Weise.

In der harmonischen Variation macht Bach zum erstenmal von den strengen Formen des Kanons und der Fuge Gebrauch. Gerade dieser Umstand stempelt auch diese Variationen zu Neuschöpfungen. Ein passacaglienartiges Prinzip bleibt als massgebend für die ganze Ausgestaltung der "harmonischen" Variationen bestehen, auch wenn sich die Beibehaltung der Bassführung nur mehr in freier Andeutung verfolgen lässt. Ferner kommt noch die Verquickung mit der Variationssuite hiezu, (die Ouvertüre und das Siciliano sind nicht die einzigen Suitenmerkmale), ein weiterer Umstand der den formalen Wert dieser Variationen erhöht. Wenngleich der formale Aufbau des Werkes genügen würde, es aus allen andern Variationszyklen herauszuheben, so kommt noch sein unerhörter, musikalischer Gestaltungswille hiezu, der jeder Variation neues, originales Leben verleiht, so dass die Goldbergvariationen für immer einen ganz besonderen Platz in der Literatur des Klaviers einnehmen werden. Ueber das bis zur höchsten Vollendung gesteigerte Variationsprinzip erhebt sich das rein musikalische, doch beides in genialer Weise zur Durchdringung und Erfüllung bringend. Der Kreis des Geschehens hat sich geschlossen - das Urprinzip ist in höchster und letzter Vollendung zur Erfüllung geworden.

Rund 200 Jahre künstlerischer Entwicklung eines formalen und musikalischen Prinzips sind damit an uns vorübergezogen. Zwei grosse, umfassende Gedanken gaben derselben das Gepräge: Aus den Nebenerscheinungen der gesamten Ornamentik (Koloratur, Diminution, Fioritur, agréments) vermochte der Wille zur Variation die architektonische Form des Zyklus zu schaffen. Aus Spieltrieb und aus rein technisch- variativer Betätigung hat die Musik echte Kunstwerke gestaltet. Durch Zusammenwirken beider Momente, des technischen und des musikalischen, haben sich Materie und Geist zum künstlerischen Organismus vereinigt. Formungs- und musikalisches Gestaltungsprinzip haben je nach Zeit und Meister gewechselt, auch in der Klaviervariation sprechen die verschiedenen Stilperioden zu uns. Aber es hat sich dabei

das Merkwürdige ereignet, dass eine einzige Periode den Anfang und zugleich eine gewisse Vollendung gebracht hat, so dass daraufhin ein Stillstand, wenn nicht sogar ein Rückschritt eintreten mußte. Zieht man zum Vergleich die Entwicklung der Klaviersonate heran, so kann man sagen, dass sie von Haydn über Mozart zu Beethoven eine ständige Aufwärtsbewegung durchgemacht hat, während in der englischen Virginalperiode von Anfang an so große Erscheinungen wie Bull und Byrd in Tätigkeit getreten sind. In der Ausschöpfung des Themas hat die Virginalvariation jedenfalls Abschließendes geleistet; alle späteren Erscheinungen gehen in ihrem Ursprung auf sie zurück, und nur Erweiterung und Vervollkommnung in Bezug auf Einzelheiten sind späteren Zeiten vorbehalten geblieben. So tritt die Variation auf dem Gebiet des Rondos (bei Wiederkehr des Themas) erst bei Mozart und Beethoven in Erscheinung, und ebenso ist das ganze umfassende Gebiet der großen Orchestervariation dem 19. und 20. Jahrhundert vorbehalten. (An die da capo Arie mit veränderter Reprise kann ich-als nicht zur Arbeit gehörig-nur erinnern.) Variation aber als geistig-musikalischer Ausdruck hat schon in

J.S.Bachs Goldbergvariationen die Vollendung errreicht,das harmonische Empfinden ist darin auf der Höhe angelangt.Schon Bach hat das Problem von Melos und Harmonie auf linearem Grund zur Lösung gebracht-außer den Goldbergvariationen namentlich in manchen Choralvorspielen;-auch den Rhythmus im Dienste der Variation hat er in allen Möglichkeiten ausgenützt.Kontrastwirkungen,Steigerungen im gegenseitigen Verhältnis der einzelnen Teile des Gesamtzyklus beherrscht er vollkommen:Umgestaltung und Belebung eines Typs zum Charakterstück konnten nicht treffender dargestellt werden als in den Goldbergvariationen.Die höchste Forderung,die an die Variation als Form gestellt werden kann:Unterwerfung des rein spielerischen,technischen Moments unter das Gesetz des eigentlich musikalischen Geschehens, sie hat in Bach ihre Erfüllung gefunden.Formale Probleme und Prinzipien aller Art sind sowohl vor Bach als auch bei ihm selber in Erscheinung getreten.(Wenn Karl Blessinger in seinem vorzüglichen Buch über die musikalische Formenlehre von den 4 Arten figurative Variation,OstinatoVariation, Charakter=und Gruppenvariation spricht,so haben diese bis zu J.S.Bach herauf alle ihre Anwendung gefunden,letztere beide Arten besonders in den Goldbergvariationen.)Es konnte der ferneren Zeit nur vorbehalten bleiben, in die Form ihren Geist zu gießen;und dass diese Tätigkeit als ein Prüfstein für die Beurteilung eines Meisters oder gar einer ganzen Periode gelten kann,weist die Geschichte der Musik nach.Die Variation als Urprinzip hat sich auf der Kreislinie des musikalischen Geschehens zur formalen und geistigen Vollendung ausgewirkt.

Literaturverzeichnis.

A) Allgemeine Werke.

Adler, G. Handbuch der Musikgeschichte (Frankfurt 1924)

Ambros, A.W. Geschichte der Musik (Leipzig 1862/68 Bd.1-3; 1909 Bd 4; 1911 Bd 5.)

Battka - Nagel, Geschichte der Musik (Stuttgart, bei Grüninger - ohne Jahreszahl)

Brendel, Fr. Geschichte der Musik (Leipzig 1903)

Dommer - Schering, Handbuch der Musikgeschichte (Leipzig 1923)

Köstlin, H.A. Geschichte der Musik im Umriss (Tübingen 1875; Leipzig 1911)

Moser, H.J. Geschichte der deutschen musik (Stuttgart & Berlin 1920 ff.)

Naumann - Schmitz, Illustrierte Musikgeschichte (Stuttgart 1921)

Riemann, H. Handbuch der Musikgeschichte (Leipzig 1920)

Riemann, H. Kleines Handbuch der Musikgeschichte (Leipzig 1922)

B) Spezialwerke.

Aber, A. Handbuch der Musikliteratur (Leipzig 1922)

Abert, H. Mozartjahrbuch II (München 1924) Daraus: H.Viecenz, Über die allgemeinen Grundlagen der Variationskunst mit besonderer Berücksichtigung Mozarts.

Arnold, F.W. Das Locheimer Liederbuch nebst der ars organisandi von Konrad Paumann. (Jahrbuch für Musikwissenschaft, Leipzig 1867)

Becker, C.F. Zur Geschichte der Hausmusik in früheren Jahrhunderten. VII. Die Variation. Jahrgang 1840 der "Neuen Zeitschrift für Musik.

Bie, O. Das Klavier. (Berlin 1921)

Blessinger, K. Grundzüge der musikalischen Formenlehre. (Stuttgart 1926)

Blume, F.R. Studien zur Vorgeschichte der Suite im 15. und 16. Jahrhundert. (Leipzig 1925)

Borren, Ch. van den . Les origines de la musique de clavier en Angleterre. (Brüssel 1912)

Chrysander, F.R. G.Fr.Händel. (Leipzig 1919)

Einstein, A. Zur deutschen Literatur für Viola da gamba im 16. und 17. Jahrhundert. (Leipzig 1905)

Engel,E. Die Instrumentalformen in der Lautenmusik des 16.Jahrhunderts. (Berlin 1915)

Grabner,H. Allgemeine Musiklehre.(Stuttgart bei Grüninger-ohne Jahreszahl)

Hasse,K. J.S.Bach. (Bielefeld und Leipzig 1925)

Heuß,A. Bachs Kunst der Fuge und die Gegenwart.(Zeitschrift für Musik;Jahrgang 94,Heft 2)

Jahn-Abert,W.A. Mozart. (Leipzig 1919 und 1921)

Johner,P.Dom. Der gregorianische Choral.(Stuttgart 1924)

Kinkeldey,O. Orgel und Klavier in der Musik des 16.Jahrhunderts.(Leipzig 1910)

Körte,O. Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16.Jahrhunderts. (Leipzig 1901)

Krebs,K. Girol.Dirutas Transilvano.(Ein Beitrag zur Geschichte des Orgel= und Klavierspiels im 16.Jahrhundert.)Viert eljahrsschr.für Musikwissenschaft. Jahrg.1892)

Krehl,St. Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre)(Berlin und Leipzig 1917)

Lach, R. Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie (Leipzig 1913)

Müller - Blattau, J.M. Grundzüge einer Geschichte der Fuge. (Königsberg 1923)

Münnich, R. Johannes Kuhnau (Leipzig 1903)

Nagel, W. Geschichte der Musik in England (Strassburg 1894 & 1897)

Nef, K. Geschichte der Orchestersuite und Sinfonie (Leipzig 1921)

Niemann, W. Das Klavierbuch (Leipzig 1918)

Niemann, W. Virginalmusik (Leipzig 1919)

Norlind, T. Zur Geschichte der Suite (Sammelbände der internat.Musikgesellschaft VII. 1905/06)

Paesler, C. Das Fundamentbuch des Hans von Konstanz. Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft Jg. 1889.

Panum, H. Melchior Schildt (Monatsheft für Musikgeschichte 1888)

Paul, O. Geschichte des Klaviers (Leipzig 1868)

Prosniz, A. Handbuch der Klavierliteratur (Leipzig - Wien 1907/1908)

Schering, A. Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance (Leipzig 1914)

Schweitzer, A, J.S.Bach (Leipzig 1922)

Seiffert, M. J.P. Sweelinck und seine direkten deutschen Schüler (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft Jahrg.1891)

Spitta, Ph. J.S. Bach (Leipzig 1921)
Stollbrock, L. Die Komponisten Georg & Gottlieb Muffat (Rostock 1888)
Tappert, Joh. Ulr. Steiglederś Tabulaturbuch (Monatshefte für Musikgeschichte 1887)

Wagner, P. Einführung in die gregorianischen Melodien(Leipzig 1911)

Weitzmann - Seiffert, Geschichte der Klaviermusik (Leipzig 1899)

Wolf, J. Handbuch der Notationskunde (Leipzig 1913)

Lebenslauf.

Am 3. December 1893 wurde ich, Richard Gress, als Sohn des Lehrers Georg Gress und seiner Ehefrau, Käthe geb. Rau, zu Endersbach bei Waiblingen geboren. Nach Besuch der Volksschule, später der Realschule und dann wieder der Volksschule wurde ich 1907 in das Lehrerseminar Backnang aufgenommen, das ich 1912 mit bestandener I. Dienstprüfung verliess. Ich widmete mich darauf dem Studium der Musik in Heidelberg und Darmstadt, zugleich an meiner Allgemeinbildung weiterarbeitend in den Fächern eines Realgymnasiums. Zu Beginn des Jahres 1915 trat ich in den Heeresdienst ein, der mich verlängert durch englische Kriegsgefangenschaft- bis Frühjahr 1920 festhielt. Nach der Rückkehr aus England nahm ich das Musikstudium wieder auf; auch legte ich in Stuttgart die realgymnasiale Ergänzungsreifeprüfung ab. Nach Stabilisierung der wirtschaftlichen Verhältnisse bezog ich zum Sommersemester 1924 die Universität Tübingen, um dort hauptsächlich Musikwissenschaft, Weltgeschichte, Philosophie und Religionsgeschichte zu studieren. Meine Lehrer waren die Herren: Prof. Dr. Hasse, Haller, Wahl, Haering, Hauer und Weinreich. Am 26. Februar 1927 wurde ich von der Philosophischen Fakultät Tübingen nach bestandener mündlichen Prüfung in den Fächern Musikwissenschaft, Weltgeschichte und Religionsgeschichte zum Dr. phil. promoviert.